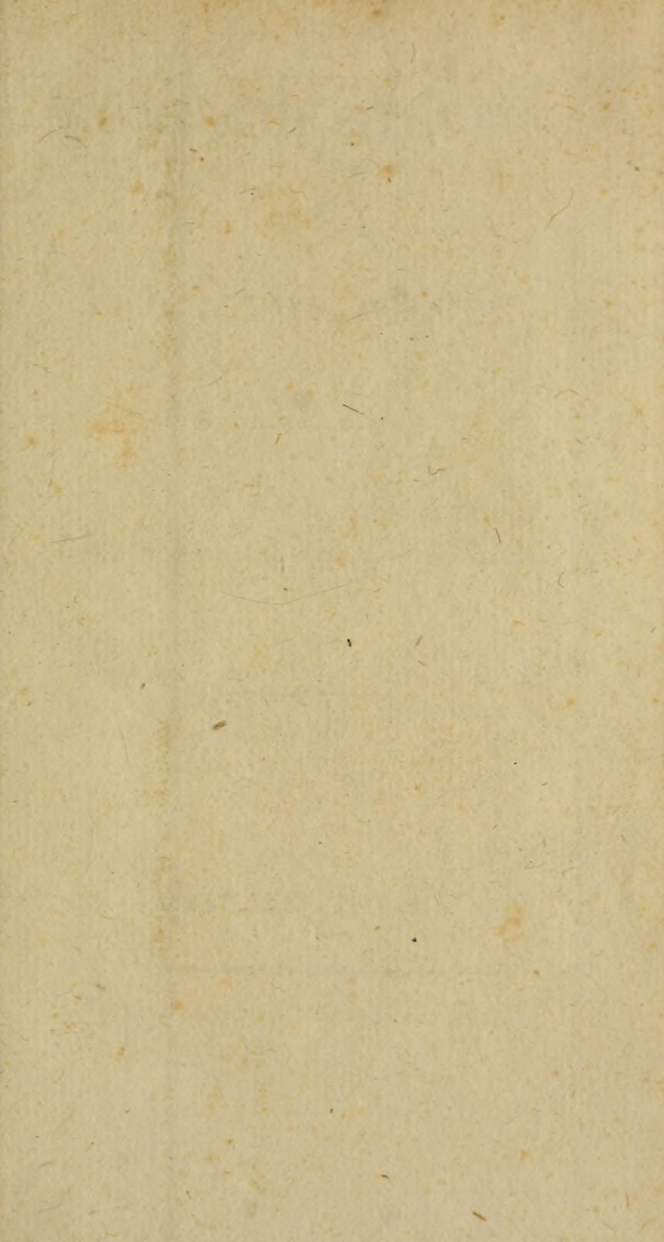
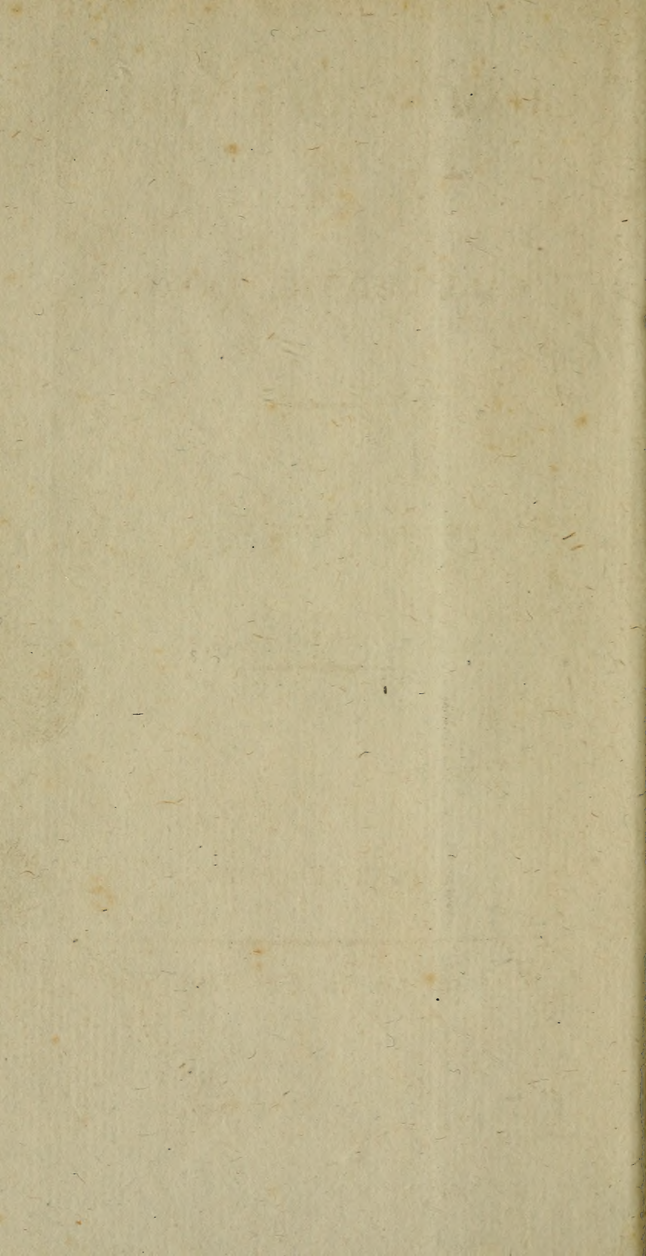








RÖMISCHE STUDIEN

VON

CARL LUDWIG FERNOW.

Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

HORAT.

DRITTER THEIL.

ZÜRICH BEI H. GESSNER. 1808.

RÖMISCHEN FREUNDEN

UND

ZEITGENOSSEN.

VORREDE.

Dieser dritte Teil der Studien hat sich, one meine Schuld, um ein Jahr verspätet. Gern hätte ich diese unvermutete Verzögerung zum Besten des Aufsazes über die Mundarten benuzt, und denselben noch mit mancher Bemerkung und Ansicht, besonders aus *Denina's Clef des Langues*, bereichert, wenn nicht die Handschrift desselben schon längst aus meinen Händen gewesen wäre. Aber jene Versäumnis wird nun auf eine andere Weise, durch die angehängte *Litteratur der italienischen Mundarten* vergütet,

welche ich anfangs, weil die drei Aufsäze die bestimmte Bogenzahl füllten, obwol ungern, wegzulassen im Begrif war. Nun haben jedoch die Wünsche einiger achtungswerthen Sprachforscher, dass jenen Aufsaz die Litteratur der Dialekte begleiten möge, den Hr. Verleger vermocht, über die bestimmte Bogenzahl hinauszugehen, und dieselbe, da der Druk der Aufsäze bereits zu weit vorgerükt war, in einem Anhange mitzuteilen.

Ist nun auch diese Litteratur noch unvollständig, so wird man doch nichts Bedeutendes in ihr vermissen. Wer hier Vollständigkeit versprechen oder fodern wollte, würde dadurch nur seine Unkunde des Gegenstandes an den Tag legen. Die Menge der seit mehr als zwei-

hundert Jahren, in mereren Mundarten, ganz oder zum Teil, geschriebenen, und in Bologna, Venedig, Rom, Neapel und andern Städten Italiens gedrukten, Komödien und Farssen, in denen entweder die vier Masken, oder andere Personen in ihren Volksdialekten auftreten, ist zallos, viele derselben sind bereits wieder verschwunden, oder modern irgendwo vergessen im Staube; und es läst sich wol behaupten, dass noch kein italiänischer Litterator und Bücherkundiger sie alle gekannt, geschweige aufgezeichnet habe. Auch bei denen, welche *Allacci* in seiner *Dramaturgie* aufgeführt hat, ist nur selten angemerkt, ob Dialekte darin vorkommen; man müste sie also selbst zu sehen Gele-

genheit haben; und wie unvollständig ist nicht noch dieses Werk. Eben so zallos ist die Menge der fliegenden Blätter, welche Canzonetten, Romanzen und andere Volksdichtungen mancherlei Art enthalten, und nach kurzem Umherflattern wieder verschwinden, one eine Spur ihres Daseins zu hinterlassen, da niemand darauf bedacht ist, dergleichen Kleinigkeiten zu sammeln. Von Vollständigkeit kann hier also gar nicht die Rede sein. Ich gebe blos die mundartischen Schriften an, von denen ich entweder bei Litteratoren und sonst Nachricht gefunden, oder die ich wärend meines Aufenthalts in Italien, seit ich auf diesen Teil jener Litteratur meine Aufmerksamkeit richtete, selbst kennen gelernt

habe. Die mundartischen Schriften oder Ausgaben, welche ich selbst besize, sind in dem Verzeichnisse mit einem * bezeichnet. Es wird also dem, der Gelegenheit und Lust dazu hat, nicht schwer sein, noch manchen Nachtrag zu finden; und jede solche Mitteilung in litterarischen Blättern wird mir, und gewis auch mereren Litteratoren und Sprachforschern, willkommen sein. Vielleicht gibt dieser Versuch einer Litteratur der italiänischen Dialekte auch Veranlassung, dass jemand die Litteratur unserer deutschen Mundarten gleicher Aufmerksamkeit würdige, wodurch das Studium derselben nicht nur mer angeregt, sondern auch erleichtert würde, one welches keine vollkommene Kenntnis unserer Sprache möglich ist.

Obgleich ich erst vor kurzem den Anhang ausgearbeitet habe, so kann ich doch hier schon einen kleinen Nachtrag dazu liefern, welches zum Belege des oben Gesagten dienen kann.

La Sposa Francesca. Commedia del Conte Francesco de Lemene. Lodi pel Sevesi 1709. *in* 8. In der Mundart des Landvolks von Lodi.

I Fatti e le Prodezze di Manoli Blessi Stratiota, di M. Antonio Molino detto Burchiella. Venezia pel Giolito 1561. *in* 4. *Canti X.* In ottavarime, in Venezianischer Mundart.

Poesie diverse in lingua Veneziana e Bergamasca, cioè la Laude de' Macharoni. Operetta nuova sopra le Malizie e pompe che cercano fare le donne, e il Vanto de la Cortegiana per Bartolomeo Vesini. Venezia 1585. *in* 8. Wenig bekant und selten.

La Vedova. Com. di Gio. Batista Cini, Fiorentino. Firenze per i Giunti, 1569. *in* 8. In dieser Komödie kommen merere Volksdialekte vor.

Il Vilano Ladro fortunato. Com. rusticale *di Gio. Batista Querzoli. Bologna per gli Eredi del Pisarri, in* 12. Ganz im Bolognesischen Dialekt.

Desiderio e Speranza, Fantastichi. Com. *tropologica, di Desiderio Cini da Pistoja. Venezia per Sebastiano de' Combi*, 1607. *in* 12. Ganz in der Mundart von Pistoja, nach dem Karakter der redenden Personen, geschrieben.

Lettere facete e chiribiziose in lingua antica Veneziana e Toscana di Vincenzo Belando etc. Parigi pet l'Angelieri 1588. *in* 12.

Mescolanga di Rime composte da più Rozzi, e da quelli presentate nella Congrega loro, cioè Sonetti da indovinare, e d'altri varj subbietti. Siena, *in* 8.

Den * *Regole per la Toscana Favella di Girolamo Gigli. Roma per Antonio di Rossi* 1721. *in* 8, ist ein *Saggio degl' Idiomi Toscani* angehängt; derselbe enthält: 1. eine Scene aus des *Gigli* Komödie *Il marito più onorato del suo bisogno*, zwischen einem alten Florentinischen Notar und einer Seneserin; 2. *Ottave in dialetto Aretino, del Canonico Lappoli*, der um 1330 lebte, nach der Aretinischen Aussprache geschrieben; 3. einen Dialog in der Lucche-

sischen Mundart. Die andern Toscanischen Dialekte sind übergangen. —

Von den beiden andern Aufsäzen dieses Bandes bemerke ich blos, dass der *über Rafaels Teppiche* bereits früher im ersten und zweiten Stük des Deutschen Merkurs für 1796, und die erste Hälfte des andern *über Bestimmung und Grenzen der dramatischen Malerei* im elften Stük derselben Zeitschrift für 1797 erschienen ist.

Weimar, am Schalttage 1808.

F. . . .

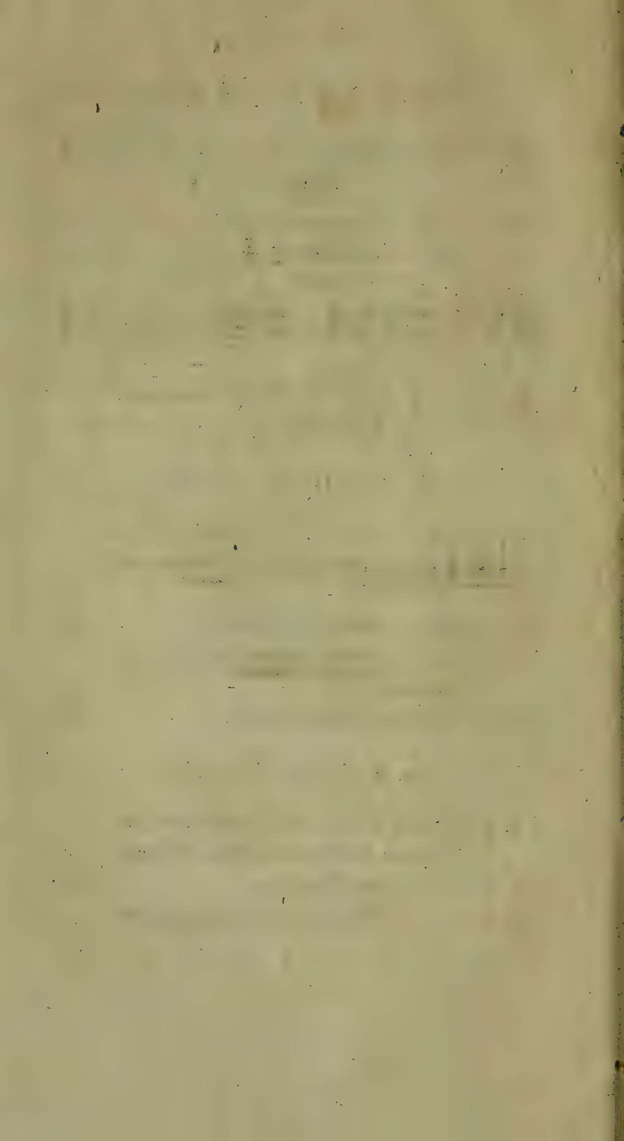
VERZEICHNIS

der in den römischen Studien enthaltenen Aufsäze.

Im ersten Theile.

Im zweiten Theile.

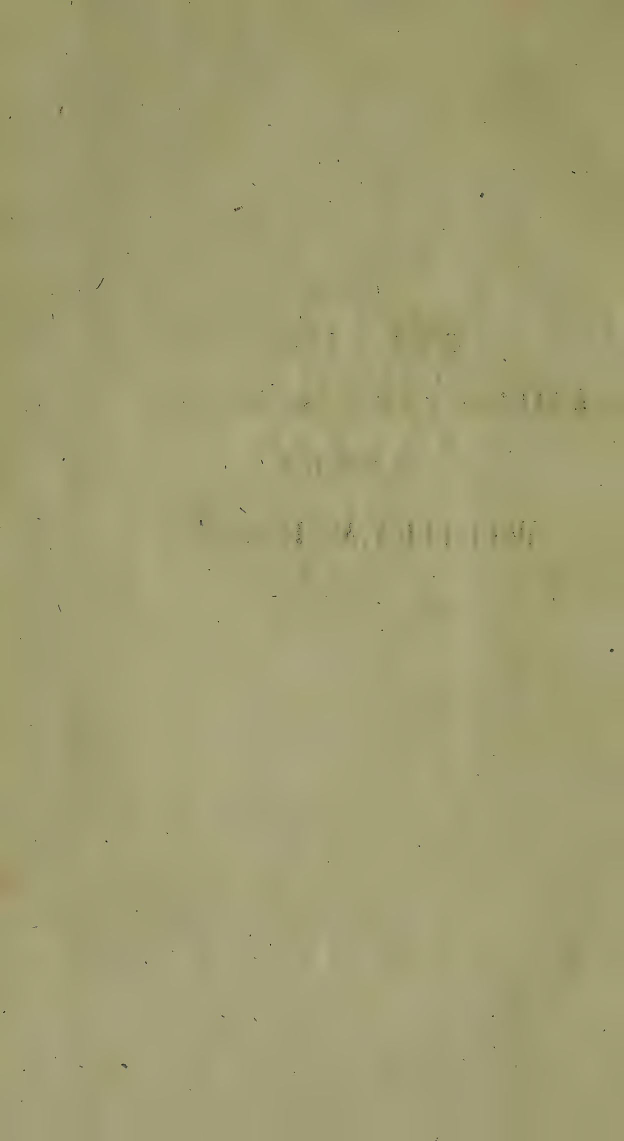
Im dritten Theile.



IX.

ÜBER

DEN ZWEK, DAS GEBIET UND DIE GRÄNZEN DER DRAMATISCHEN MALEREI.



DEM

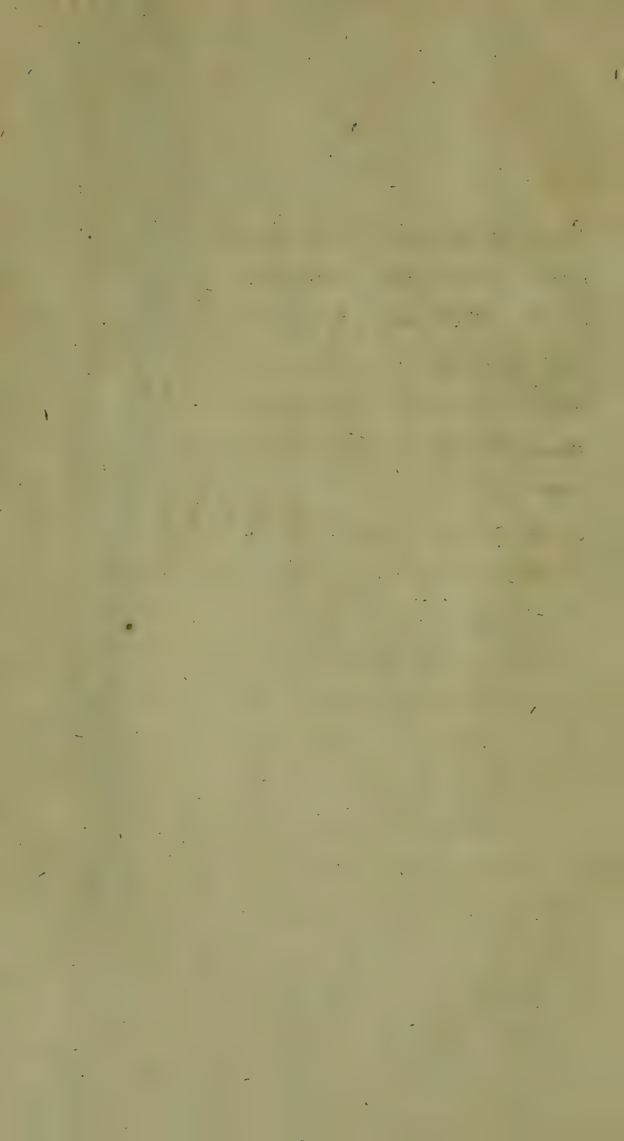
GEHEIMEN

KRIEGS- UND DOMÄNENRATH

HERRN

WILHELM UHDEN

IN BERLIN.



Noch immer sind über die alte Streitfrage, ob des Guten oder des Übels mehr in der Welt sei, die Stimmen geteilt, weil jeder dabei sein individuelles Bedünken oder sein filosofisches Sistem zum Masstabe nimt, ohne zu bedenken, dass beide gröstentheils unser eigenes Werk sind, da wir sowohl den Gott der uns beseligt, als den Teufel der uns plagt, im Busen tragen. Wer indes, so wie wir, ungefähr ein Duzend Jahre froh und glüklich in Italien verlebt hat, wird troz den argen Zeiten, die uns bedrängen, diese Frage immer noch lieber so zu beantworten geneigt sein, dass die Vorsehung einige Ehre, und der Mensch einigen Trost davon hat; wenn er nicht

etwa ein so entschiedener Barbar in seiner Haut ist, dass er, wie jener berühmte Mann, der soviel reist und soviel schreibt, lieber in Rusland als in Italien leben möchte. Warlich, wer mit solchem Geschmak gestraft ist, mus sich schwer an Natur und Kunst versündigt haben; und für ihn kann nicht wohl des Übels zu viel in der Welt sein.

Es liegt in dem Temperament einer gesunden Sele, dass sie in der Entfernung gern die widrigen Eindrücke vergist, und die gefälligen idealisch verschönert; daher wir oft ein vergangenes Glük in der Erinnerung reiner als in der Gegenwart geniessen; denn auch das Schönste, was die Erde zu bieten hat, wird schöner in dem Zauberspiegel der Fantasie. So hat die Natur selbst uns in ihr einen unfehlbaren Talisman gegen

das Ungemach der Wirklichkeit mitgegeben, und gewollt dass wir die trüben Tage des Lebens durch frohe Bilder der Vergangenheit erheitern sollen. Und wer ist so arm, dass er nicht irgend ein freundliches Bild, eine tröstende Erinnerung in petto *hätte?*

Vor allen ist die Idealwelt der Kunst fähig, den Geist der oft feindselig auf uns eindringenden Gegenwart zu entführen, und ihn zu den ewig heiteren Regionen des Schönen emporzutragen, wo der Tumult der tief unter ihm kämpfenden Leidenschaften ihn nicht erreicht. Dass wir ein solches Asil in uns tragen, danken wir dem schönen Lande, welches die Künste seit vielen Jahrhunderten zu ihrem Lieblingssize erkoren haben, und dem kein Eroberer sie wieder zu entreissen vermag.

Zur Auffrischung des Gedächtnisses der vielen guten und frohen Stunden, die wir dort in ihrer beglückenden Umgebung zusammen verlebt haben, sei Ihnen und Ihrer würdigen Gattin der vorliegende Aufsaz freundschaftlichst zugeeignet.

F.

Seit den Bemühungen **Lessings**, eine bestimmte Gränzlinie zwischen Dichtkunst und Malerei zu ziehen, und einer jeden ihr eigenes Gebiet anzuweisen, hat kein Kunstforscher die von jenem gebrochene Bahn weiter verfolgt, und eine änliche Gränzbestimmung zwischen der Malerei und den mit ihr verwandten, wie sie durch **Gestalten** darstellenden, Künsten versucht.

Da der Verfasser des **Laokoon** in den Begrif der Malerei die ganze bildende Kunst einschlos, so muste, wenn auch die Gränze zwischen Dichtkunst und bildender Kunst gezogen war, doch der Begrif der Malerei in eigentlicher Bedeutung, und der aus ihrem Wesen zu entwickelnde eigenthümliche Zwek dieser Kunst, noch einer genaueren Bestimmung bedürftig bleiben;

denn durch jene Sonderung war das Gebiet der Malerei noch nicht von dem verwandten Gebiete der Bildnerei und dem angränzenden der Schauspielkunst geschieden.

Die Bildnerei stellt Gestalten, und die Schauspielkunst Handlung durch Gestalten dar; beides thut auch die Malerei. Darum ist die Frage:

wo laufen die Gränzlinien dieser Künste zu einer erlaubten Gemeinschaft ihrer Besizungen in einander, und wo trennen sie sich?

von nicht geringerer Wichtigkeit für die Kunstkritik, als jene Gränzbestimmung zwischen Dichtkunst und bildender Kunst überhaupt. Ja hier, wo die Verwandschaft der Zwecke so nahe, und der Unterschied so fein ist; wo bei der, in manchen Fällen erlaubten Gemeinschaft, die Gränzlinien so leicht überschritten werden können, sind Verirrungen um so leichter möglich, als nicht allein die Zwekwidrigkeit weniger beleidigend in den Sin fällt, sondern auch die Malerei durch das Ansehen grosser

Künstler sich zu Übertretungen der Art gewissermassen berechtigt halten könte.

Die neuere Kunst bietet unzäliche Beispiele des nachtheiligen Einflusses unbestimter und unrichtiger Begriffe vom Zwecke der Malerei auf die Wahl und Behandlung der Gegenstände dar. Wir sehen den Bildner die idealische Schönheit der Gestalt und die Bestimtheit des Karakters dem Ausdruk heftiger Bewegungen aufopfern, ohne diesen Ausdruk, der sich in übertriebenen Stellungen und Verdrehungen des Körpers zeigt, durch eine innere oder äussere Veranlassung zu begründen; daher denn auch solche Gestalten, bei aller Anstrengung, nichts ausdrücken; wärend anderseits der Maler in eine geistlose Nachahmung antiker Formen, oder in akademische Stellungen und theatralischen Gruppenbau, oder in die Kunst zu pinseln und durch auffallende Farbenwirkung zu blenden, den Zwek und die Schönheit seiner Kunst sezt, und dafür den natürlich wahren und schönen Ausdruk, die Bedeutsamkeit und Mannigfaltigkeit der Karaktere, die Deut-

lichkeit und das Interesse der darzustellenden Handlung vernachlässigt. Wie oft sieht man Talent, Kunst, und jahrelangen mühsamen Fleis an einen übel gewählten Gegenstand verschwendet, wo man zwar die Geschiklichkeit des Malers bewundern, zugleich aber auch seinen Mangel an Einsicht und Geschmak in den höheren, wesentlichen Theilen der Kunst bedauern mus.

Bei manchem Bilde, das eine interessante Scene aus einem Schauspiele darstellt, die uns in der wirklichen Aufführung, oder auch beim blossen Lesen desselben, mächtig ergriffen und bewegt hat, fühlen wir, dass der Maler, bei aller Wahrheit, Schönheit, und Kraft seines Bildes, unendlich weit hinter der lebendigen, durch Wort und Geberde belebten, Darstellung der Bühne zurükbleibt. Eben so erfahren wir oft bei Erzälungen der Geschichte oder des Heldengedichts, dass der Maler, der wirklichen Anschaulichkeit seiner Darstellung ungeachtet, den blossen Erzäler nicht erreicht.

Dass diese Schwäche der Wirkung sich aber nicht in einem notwendigen Unvermögen der Malerei gründet, beweiset diese dadurch, dass sie im Stande ist, gewisse Gegenstände, gewisse Auftritte, in grösserer Vollkommenheit und Schönheit zur Anschauung zu bringen, als die Bühne selbst, obgleich diese durch lebendige Gestalten und wirkliche Bewegungen darstellt, und den mimischen Ausdruk durch die Rede unterstüzt; so mus sie denn auch in gewissen Fällen mächtiger sein können, als alle Beredsamkeit und Darstellungskunst des Geschichtschreibers und Dichters.

Diese Mängel und Vorzüge, welche die Malerei in ihren Darstellungen zeigt, können in keiner anderen Ursache, als in der, dem eigentlichen Zwek derselben mehr oder weniger angemessenen, Wahl und Behandlung des Stoffes, gegründet sein.

Wenn der Lessingische Saz:

„nur das kan die Bestimmung einer Kunst sein, wozu sie allein geschikt ist, und was sie ohne Beihülfe einer anderen

„am vollkommensten zu leisten
vermag,"

seine Richtigkeit hat, so wird auch jede Kunst, wenn sie einen, ihrem eigentlichen Zwecke völlig angemessenen, Gegenstand gehörig behandelt, fähig sein, diesen Gegenstand volkommener und schöner darzustellen, als irgend eine andere.

Vorausgesezt also, dass jede der drei oben genanten, durch ein gemeinschaftliches Mittel ihrer Darstellung (Gestalten im Raume) verwandten Künste, nebst dem algemeinen Kunstzwek der schönen Darstellung, einen besonderen, ihr eigenthümlichen, Zwek hat: so mus die Bildnerei, obgleich ihre Sfäre weit beschränkter ist, als die der Malerei, und obgleich ihr die belebende Kraft der Farben mangelt, doch in ihrer Beschränktheit mächtiger sein, als die lezte, wenn diese denselben Gegenstand mit gleichen Ansprüchen darzustellen unternimt. Ungeachtet ihres grossen Vorzuges, nebst der Gestalt auch die materielle Beschaffenheit der Dinge auszudrücken, erscheint die Malerei unver-

mögend neben der Bildnerei, wenn sie hochidealische Karaktere in reiner Formenschönheit darstellen wil. Mit aller Kunst der Zeichnung, mit allem Zauber der Farben und des täuschenden Scheines der Ründung, kan sie doch jene überzeugende Wahrheit und Wirklichkeit, und den davon abhängenden innigen und reinen Genus der Schönheit nicht bewirken, den die Bildnerei zu geben vermag. Sie kan Gestalten lebendiger, reizender, ausdruksvoller, aber nicht wahrer, nicht idealischer, nicht schöner, darstellen.

Eben so wird auch ihrerseits die Malerei, obgleich ihr körperliche Wirklichkeit, wahre Bewegung, lebendiger Ausdruk, und die eindringende Macht der Rede mangeln, obgleich sie nur einen Moment, und für diesen nur einen Ansichtspunkt hat, dennoch im Stande sein, eine ihrem eigenthümlichen Zwecke völlig angemessene Handlung interessanter und schöner darzustellen, als die Bühne.

Was kan also für die Kunstkritik wichtiger sein, als den eigentlichen Zwek und

die Gränzen jeder dieser verwandten Künste genau zu kennen, und derjenigen Eigenschaft der Dinge nachzuforschen, durch welche sie sich, entweder ausschliessend oder vorzugsweise, für die eine oder für die andere schicken, und auf diese Weise die ästhetische Kraft einer jeden Kunst rein, und gleichsam in ihrem Brenpunkte, zu erblicken?

Der algemeine Zwek schöner Kunst überhaupt ist: schöne Darstellung ästhetischer Ideen, oder wie wir es anderswo ausgedrükt haben: schöne Darstellung des Ideals unter karakteristischen Bestimmungen; aber die Art der Darstellung wird theils durch die Art und Beschaffenheit jener Ideen, theils durch die Art und Beschaffenheit der Mittel bestimmt, durch welche jene, ihrer Natur gemäs, allein volkommen zur Anschauung gebracht werden können. So viele verschiedene Mittel des ästhetischen Ausdruks oder der schönen Darstellung möglich sind, so viele Arten schöner Kunst

kan es auch geben, die aber, bei aller Verschiedenheit ihrer eigenthümlichen Darstellungsarten und ihrer besonderen Zwecke, doch als schöne Künste sämtlich unter einem gemeinschaftlichen höchsten Zwek enthalten sind.

Als schöne Kunst überhaupt ist ihr algemeiner und höchster Zwek Schönheit, d. i. die Eigenschaft, durch welche ein Naturgegenstand sowohl als ein Kunstwerk fähig ist, das Gemüth in seinen gesamten, sinlichen und geistigen, Kräften harmonisch zu beschäftigen. Aber als besondere Arten schöner Kunst bestimmen die Art und das Mittel ihres Ausdruks, und die Gegenstände, zu deren Darstellung sie vermöge jener Bedingungen vorzugsweise geschikt sind, den eigenthümlichen Zwek, das Gebiet, und zugleich die Schranken einer jeden.

Bei jeder schönen Kunst finden also zwei Beziehungen stat, eine auf ihren besonderen Zwek und auf ihr eigenthümliches, durch das Element einer jeden bestimmtes, Wesen; und eine auf ihren algemeinen

Zwek als schöne Kunst. Wenn also z. B. nach dem Zwecke der Malerei gefragt wird, so kan derselbe nicht blos nach dem, was diese Kunst als Malerei, — sondern er mus zugleich nach dem, was die Malerei als schöne Kunst am volkommensten leisten kan, bestimmt werden.

Die Malerei ist vor allen andern schönen Künsten fähig, körperliche Gegenstände, so wie sie dem Aug' erscheinen, in Gestalt und Farbe, ihrer Form und ihrem Stoffe nach, aufs täuschendste nachzuahmen. In diesem Vermögen des wahren und schönen Scheines besteht ihr eigenthümlicher Vorzug als nachahmende Darstellung durch Farben, oder als Malerei in eigentlicher Bedeutung. Wäre aber dis auch ihre ganze Bestimmung als schöne Kunst, so würde die treueste, täuschendste Nachahmung der Gegenstände ihr höchster Zwek, so würden die Trauben des Zeuxis, der Vorhang des Parrhasius (und der Schleier des Grafen Rotari in der Dresdner Gallerie), Bassano's gemaltes Buch, das

Annibal Caracci vom Tische aufnehmen wolte, und andere ähnliche Kunststücke, die grösten Meisterwerke der Malerei sein, weil in ihnen Nachahmung und Täuschung aufs höchste getrieben waren. Aber die Malerei sol nicht durch solche Vexirbilder äffen, sondern durch Schönheit gefallen; sie sol nicht Verwunderung, sondern Theilnahme, Rührung, den Genus eines volkomneren Daseins, bewirken.

Gestalt und Bewegung sind die beiden algemeinsten, den beiden Formen der Anschauung (dem Raume und der Zeit) entsprechenden Elemente der Darstellung. Die Künste, welche sichtbare Gegenstände behandeln, drücken mit der Gestalt zugleich auch die Bewegungen derselben aus. Doch findet ein volkommener Ausdruk beider nur da stat, wo wirkliches, nicht blos scheinbares, Leben die Darstellung beselt. In allen anderen Fällen ist die Bewegung nur scheinbar, nur dem inneren Sinne vernemlich angedeutet. Das blosse Auge sieht nur verschiedene, bleibende Stellungen, aber die Einbildungskraft vol-

lendet, was das Kunstwerk nur andeuten kan.

Die bildenden Künste sind wesentlich an das erste Darstellungsmittel (Gestalt), und an das demselben eigenthümliche Element (den Raum) gebunden. Sie können nur mittelbar und anscheinend durch verschiedene Stellungen die Bewegung der Gestalten andeuten. Sie haben nur einen Moment, in dem die Bewegung wie festgeheftet, wie erstarrt, erscheint.

Dicht- und Redekunst stellen, so wie die Tonkunst, blos in der Zeit dar, und ihr Mittel ist Bewegung; aber sie können auch mittelbar, durch Schilderung oder beschreibende Darstellung, Gestalten andeuten. Sie führen die einzelnen Züge derselben dem inneren Sinne vorüber; dieser mus sie dan erst zu einem Ganzen, zum Bilde vereinen. Diese Künste können darum auch keine Bilder geben; sondern nur schon vorhandene wecken; höchstens können sie durch neue Zusammenstellungen von Theilanschauungen dem Künstler neue Bildungen vorerfinden; und

dieses Erfinden durch neue Verbindung des Vorhandenen, durch neue Beziehungen zwischen dem Sinlichen und Geistigen, ist überhaupt das eigentliche Geschäft der dichtenden Fantasie.

Was beide Arten schöner Kunst (bildende und dichtende), jede auf ihr Darstellungsmittel beschränkt, nur einzeln, und zum Theil blos dem innern Sinne anschaulich, darstellen können, das stellt die Schauspielkunst in volkommenster Vereinigung, wie im wirklichen Leben, durch beide Formen des Ausdruks (Gestalt und Bewegung) dem äusseren Sinne dar. Ihr stehen Gestalt und Geberde, Sprache und Ton, vereint, als Mittel des ästhetischen Ausdruks, zu Gebot. Sie gibt, von dem was sie vorstellt, den wahresten, vollständigsten Eindruk; daher auch ihre grössere Kraft das Gemüth zu bewegen, daher das ergreifende Leben, das hinreissende Interesse ihrer Darstellungen.

Wäre die Macht zu rühren der höchste Zwek und der Masstab zur Würdigung der schönen Künste, so würde die Schauspiel-

kunst vor allen übrigen, selbst vor der Tonkunst, den Rang behaupten; denn ihre Rührungen sind bestimmter, mächtiger als die Rührungen dieser. Da aber nicht Interesse, sondern Schönheit höchster Zwek der Kunst ist; da die Schönheit, an keinen Gegenstand ausschliessend geheftet, sich mit den verschiedensten Formen verbindet; da sie von allem Interesse des Inhalts unabhängig, und in den verschiedenartigsten Erscheinungen dem Wesen nach eine und dieselbe ist: so wird es auch den übrigen Künsten möglich, mit der mächtigsten um den Preis der Schönheit zu streiten, und im eigenen Gebiete eigenthümliche Vorzüge zu besizen, keiner mächtigeren untergeordnet, keiner schwächeren vorgezogen zu sein. Und so behauptet, im Chor der schönen Künste, jede neben der anderen einen selbständigen Rang. Diese Gleichheit verpflichtet aber auch eine jede um so stärker, sich aller Eingriffe in das Gebiet der anderen zu enthalten, da jede nur in ihrem eigenen mächtig ist.

Obgleich die schöne Kunst die ganze Natur und die Ideenwelt in ihren Darstel-

lungskreis zieht, so ist doch eigentlich der Mensch, im ganzen Umfange seines Begriffes, der Hauptgegenstand desselben. Aber keine einzelne Kunst ist im Stande, den ganzen, in allen seinen Anlagen volkommen ausgebildeten Menschen, wie er in der Natur, selbst unter dem Zusammentreffen der günstigsten Umstände, nie erscheinen kan, weil er ein Wesen von unendlichem Vermögen ist, das nur in der Gattung seine ganze Volkommenheit erreichen sol und kan; wie nur die Vernunft ihn unter dem ganzen Zwecke seines Daseins als vollendet zu denken, nur die idealisirende Einbildungskraft ihn darzustellen vermag, — mit einem Worte: das Ideal menschlicher Volkommenheit und Schönheit — volständig auszudrücken.

Darum theilen die schönen Künste, ihren verschiedenen Fähigkeiten gemäs, sich gleichsam in die mannigfaltige Volkommenheit der menschlichen Natur. Eine sucht vornemlich das Ideal seiner Gestalt, eine andere das Ideal seines Karakters darzu-

stellen; eine sucht seine Empfindungs- eine andere seine Handlungsweise unter bestimmten Zuständen in idealischer Schönheit auszudrücken; eine stellt ihn in höchster geistiger, eine andere in höchster körperlicher Volkommenheit und Schönheit dar. So leistet jede in ihrer eigenen Sfäre, was keine andere auf dieselbe Art oder in gleichem Masse leisten kan, weil jede, ihrer Natur nach, an ein besonderes Darstellungsmittel gebunden ist, das sich besser für die eine, als für die andere seiner mannigfaltigen Eigenschaften schikt. Vergleichungsweise betrachtet umfasst freilich unter allen die Schauspielkunst (welche Dichtung und Schauspiel in sich vereinigt) den Menschen am volständigsten, und stellt ihn in den verschiedenen möglichen Zuständen seines Seins am wahrsten und lebendigsten dar.

Die bildende Kunst hat es vornemlich mit der Gestalt und dem sichtbaren Ausdrucke derselben zu thun. Nur durch Gestalten kan sie zu unserer Einbildungskraft, zu unserem Gefühle, zu unserem

Geiste sprechen; sie sind das notwendige Mittel des Ausdruks und der Schönheit in ihren Darstellungen. Darum ist des bildenden Künstlers vornehmste Aufgabe karakteristische und schöne Gestalten zu schaffen.

Dicht- und Redekunst stellen durch Worte dar; für sie ist, so wie für die Tonkunst, das Ohr der auffassende Sin. Worte aber sind an und für sich nur todte Zeichen abstrakter Begriffe, die erst durch Bilder und Empfindungen belebt werden müssen, um einer belebenden Wirkung aufs Gemüth fähig zu sein. Das ästhetische Vermögen dieser Künste besteht also vorzüglich darin, dass sie, durch Erweckung einer Menge von Ideen, Bildern und Empfindungen nach einem unterliegenden Zwecke, das Gemüth in ein freies Spiel seiner Kräfte sezen.

Die bildenden Künste stellen ihren Gegenstand für die äussere, — Dicht- und Redekunst die ihrigen blos für die innere Anschauung dar. Jene sind darum vorzugsweise geeignet, den äusseren Menschen, und wie an demselben das

Innere erscheint, — diese, den inneren Menschen, wie er durch Wort und That seine Denk- und Empfindungsart äussert, darzustellen.

Die Schauspielkunst, welche beides vereinigt, hat es vornemlich mit dem handelnden Menschen zu thun, und ihr eigenthümlicher Zwek ist: Karaktere in interessanten Lagen und Verhältnissen handelnd durch wirkliche Menschen so darzustellen, dass die Handlung ein schönes Ganzes ausmacht.

Der Unterschied zwischen den besonderen Arten der bildenden Kunst gründet sich theils in der verschiedenen Art und Weise, wie sie sich ihres gemeinsamen Elements, des Raumes, bedienen; theils in den Materialien, auf die sie angewiesen sind. Dadurch werden zugleich der eigenthümliche Zwek und die Schranken jeder bildenden oder zeichnenden Kunst bestimmt, deren es nur zwei Hauptarten geben kan; nämlich: wirklich runde Bildnerei (Plastik), und scheinbar runde auf einer

Fläche durch Farben (Malerei). Die Schauspielkunst stellt zwar auch durch Gestalten dar; aber sie bringt dieselben nicht hervor, hat also in sofern mit den bildenden Künsten keine Verwandschaft. Weiter unten wird sich zeigen, wie jene ihre eigenthümliche Kraft vornemlich dadurch erhält, dass sie durch lebende Gestalten wirklicher Menschen darstellt; diese hingegen ihren eigenthümlichen Vorzug dadurch behauptet, dass sie ihre Gestalten selbst bildet.

Gewönlich schränkt sich die runde Bildnerei auf einzelne Gestalten ein, und sie kan auch an ihnen ihren eigenthümlichen Zwek völlig erfüllen, welcher schöne Darstellung eines idealischen Individuums ist. Aber sie ist darum nicht notwendig auf einzelne Figuren eingeschränkt; sie kan auch mehrere in eine Darstellung vereinigen. Dadurch erweitert sie zugleich ihr Gebiet in Ansehung des Ausdruks, und nähert sich der Sfäre der Malerei, die, nebst dem Wohlgefallen an der Schönheit karakteristischer Gestalten,

zugleich auch ein Interesse an bestimmten, thätigen oder leidenden, Zuständen, durch den pathogomischen und mimischen Ausdruk der handelnden Gestalten erregt, mit sich führt. Je mehr sich aber die Plastik im Geiste der Darstellung dem eigenthümlichen Gebiete der Malerei nähert, um so strenger mus sie zugleich ihre eigentliche Bestimmung im Auge behalten, und vor allen Dingen vermeiden die idealische Schönheit der Form im Einzelnen und Ganzen, die ihr erstes und leztes Ziel sein sol, dem ungemässigten Ausdruk der Affekte aufzuopfern. Ungemässigt aber, und dem höchsten Kunstzwecke widerstreitend, wird der Ausdruk immer, wenn er die ästhetische Würde verlezt; oder mit andern Worten: wenn er von der Idealität, wo die Schönheit ihn notwendig begleitet, zur gemeinen Wirklichkeit herabsinkt.

Die Plastik ist zwar im Stande, die Formen der Körper in gröster Wahrheit und Schönheit darzustellen; aber die Materialien, auf die sie angewiesen ist, machen es ihr unmöglich, mit dieser idealen

Wahrheit und Schönheit der Formen auch die materielle Beschaffenheit der Gegenstände auszudrücken; ja, ihr Zwek verbietet ihr sogar alle besonderen Ansprüche darauf; denn sie würde durch den Ausdruk des Stoffes etwas leisten wollen, was sie nicht nur höchst unvolkommen vermag, sondern was auch mit ihrer reinen Idealität unverträglich ist; desungeachtet fordert er von ihr die algemeine oder ideale Wahrheit des Stoffes, nämlich dass das Nakte als Fleisch (nur nicht als wirkliches), Haar als Haar, und die Bekleidung des Nakten als Gewand erscheine. Es gibt eine Art den Karakter eines Stoffes blos im Wesentlichen, durch die Behandlungsweise, andeutend auszudrücken, und diese ist die wahre und einzige, welche sich für den Idealstil der Skulptur schikt, welches alles verschmähet, was an die gemeine Nachahmung des Wirklichen erinnert.

Dadurch wird zugleich auch das Vermögen der Plastik für den Ausdruk beschränkt, dessen sie nur in sofern mächtig ist, als derselbe sich an der Form offen-

bart. Alles was nur durch Veränderungen an der Materie auszudrücken ist, z. B. die Beschaffenheit und Verschiedenheit der Farbe, das helle oder dunkle Auge, der trübe oder glänzende Blik, wodurch der mimische Ausdruk eben so sehr wie eine Landschaft durch das Sonnenlicht belebt wird, — liegt ausserhalb ihrer Gränzen, und gehört zu den eigenthümlichen Vorzügen der Malerei.

Ein Standbild, das eine schöne mänliche oder weibliche Gestalt in einer blos gefälligen Stellung, ohne bestimmten pathognomischen und mimischen Ausdruk zeigt, mus sich durch seinen fisiognomischen Karakter erklären. Denn, da jede Menschengestalt als ein Individuum zu betrachten ist, so mus sie auch Individualität zeigen, d. h. neben dem Algemeinen wodurch sie der Gattung angehört, auch ihr Besonderes, Eigenthümliches, wodurch sie sich von allen übrigen Individuen der Gattung auszeichnend unterscheidet. Den Ausdruk dieses Besonderen, das an den Formen und Verhältnissen der

Gestalt erscheint, nennen wir den individuellen, fisiognomischen Karakter derselben. Der individuelle Karakter, oder die eigenthümliche Fisiognomie, darf also keiner Idealgestalt mangeln; er drükt den Begrif derselben aus, und ist zum ästhetischen Wohlgefallen wesentlich notwendig. Der Karakter rechtfertigt das Dasein einer Gestalt, und auf ihm gründet sich das Interesse und die eigenthümliche Schönheit derselben. In sofern ist also auch das Karakteristische eine Bedingung der Kunstschönheit.

Erscheint die Gestalt noch überdis im Ausdruk eines bestimmten Zustandes, einer wirklichen Handlung; kündigt ihre Stellung, ihr Geberdenspiel, ihr ganzer Ausdruk eine bestimmte, thätige oder leidende, Situazion an: so fühlt der Betrachtende sich dadurch aufgefordert, der Ursache dieser Erscheinungsart nachzuforschen; sie erregt Theilname an dem Zustande, den sie ausdrükt. Wo die Gestalt durch Karakter und Schönheit interessirt, da gefält und befriedigt sie durch ihr blosses

Dasein; wo aber dieses unter bestimmten Zuständen erscheint, da wünscht jeder zu erfaren, warum die Gestalt sich in dieser Situazion befindet; was sie bedeutet; warum sie sich so geberdet; was der Künstler dabei beabsichtiget, warum er sie in diesem Moment dargestellt hat. So entsteht ein von der Schönheit verschiedenes Interesse, dessen Befriedigung auf das Vergnügen des Betrachtenden einen wesentlichen Einflus hat; denn von der Verständlichkeit der Darstellung hängt ein grosser Theil des Wohlgefallens ab; ohne sie ist die ästhetische Wirkung des Kunstwerks nicht volständig, noch entschieden.

Um dieses Interesse zu befriedigen, mus das Kunstwerk die Fragen, zu denen es den Betrachter auffordert, auch beantworten können; es mus seinen Inhalt erklären, ohne dazu fremder Beihülfe zu bedürfen; denn da jedes Kunstwerk seinen Zwek in sich selbst hat, so mus es auch ein selbständiges Dasein haben; diese Selbständigkeit aber würde nicht stat finden, wenn das Werk seinen Inhalt nicht selbst zu

erklären vermöchte. Man unterscheidet also auch mit Recht an einem Kunstwerke das Interesse an der Schönheit desselben von dem Interesse seines Inhalts. Nur das erste ist frei, und hat es blos mit dem Geschmak, — das lezte hingegen hängt sich an den besonderen Gegenstand, und hat es mit dem Verstande oder der Empfindung zu thun. Jenes findet in der blossen Betrachtung des schönen Werks, — diese finden nur in der Kentnis seiner Bedeutung, und dem dadurch möglichen Mitgefühle des Zustandes, volle Befriedigung. Wil man Beispiele von diesen verschiedenen Arten des Interesses an der blossen Schönheit eines Bildwerks, und an dem bestimmten Inhalte desselben, so betrachte man die Standbilder einer Venus, eines Apollino, eines Adonis, eines Antinous, neben den Gruppen der Niobe und des Laokoon, neben dem sterbenden Fechter, der Gruppe der Ringer, dem Schleifer, und andern Bildwerken der Art, welche den bestimmten Moment eines Zustandes ausdrücken.

Für jedes Werk bildlicher Darstellung, welches, ausser der Schönheit, noch einen bedeutenden Inhalt, also auch ein von derselben unabhängiges Interesse hat, gilt also die Regel: „ein Kunstwerk sol durch sich selbst verständlich sein; es sol seinen Inhalt durch sich selbst erklären." — Diese Regel ist für die Wahl und Behandlungsweise des Stoffes von der höchsten Wichtigkeit; ja sie ist, nach der Schönheit, die vornehmste, welche der Künstler stets vor Augen haben mus.

Wenn man die Gränzlinien eines Kunstgebietes theoretisch bestimmen wil, so darf man nie vergessen, dass jede Kunst, wie jede frei wirkende Kraft, einen gebotenen und einen erlaubten Zwek, also einen engeren und einen weiteren Wirkungskreis in ihrem eigenen Gebiete hat. Was eine Kunst allein volkommen leistet, was also zu ihrem Wesen gehört, das sol sie vornemlich und unter allen Umständen leisten, das ist ihr gebotener Zwek. Was sie, ohne diesen zu verlezen,

sonst noch auf ihrem Gebiete leisten kan, das ist ihr erlaubt; das ist eine freie Erweiterung ihres notwendigen Wirkungskreises. Lessing sagt: „eine Kunst sol nicht Alles, was sie kan.“ Dieser negative Saz läst sich umkehren, und man kan mit gleicher Wahrheit sagen: „Jede Kunst kan und darf mehr als sie sol.“ Daraus folgt denn auch, dass die Sfären verwandter Künste unter gewissen Umständen in einander laufen können, ohne dass sie deshalb ihr eigenes Gebiet verlassen, oder ein fremdes verlezen. Dies ist vórnemlich bei denen Künsten der Fal, welche in einem gemeinschaftlichen Elemente darstellen, wie z. B. Bildnerei und Malerei, Malerei und Schauspielkunst.

Wenn der Plastiker eine idealisch schöne Gestalt bildet, die, in Fisiognomie, Stellung und Miene, Karakter, Grazie und Lebensgeist zeigt, so erfüllt er in ihr den ihm pflichtmässig obliegenden Zwek seiner Kunst. Stellt er seine Gestalt oder Gruppe noch überdis im bestimmten Momente einer

Situazion oder Handlung dar; gibt er ihr, nebst dem fisiognomischen Karakter, auch einen bestimmten pathognomischen und mimischen Ausdruk, welcher die Bedeutsamkeit und das Leben der Gestalten noch erhöhet: so erweitert er dadurch die Schranken seiner Kunst mit genialischer Freiheit, und leistet, was man eigentlich nur von der dramatischen Malerei zu fordern berechtigt ist. In der Gruppe des Laokoon ist die Annäherung der Plastik zur Malerei besonders sichtbar; doch behauptet jene so strenge den eigenthümlichen Geist ihrer Darstellungs- und Behandlungsweise, dass sie, weit entfernt sich hier eines Misgriffes schuldig zu machen, vielmehr in dieser bewundernswürdiger Gruppe ihr höchstes Vermögen offenbart.

Zwei so nahverwandte Künste, wie Plastik und Malerei, können auf viele Gegenstände mit gleichem Rechte Anspruch machen, und sie, jede ihrem Zwecke gemäs, mit gleichem Glücke behandeln. Wie die Bildnerei sich gleichsam über ihren gebotenen Zwek erheben, und zu dem umfas-

senderen Gebiete der Malerei hinanstreben kan, um so leichter kan diese aus ihrem weiteren Gebiete sich in den engeren Kreis der Plastik begeben, und sich wie diese auf Darstellung schöner und karakteristischer Gestalten einschränken, da der Zwek dieser lezteren Kunst in dem ihrigen mit enthalten, und als die Grundlage desselben zu betrachten ist, nur dass sie, als Malerei, ihn auf ihre eigene Weise ausführt. Man kan aber auch nicht sagen, dass die Malerei in solchen Darstellungen ihren ganzen Zwek erfülle. Dies thut sie nur dan, wenn sie das Höchste leistet, das sie zu leisten vermag. Daher fordert man auch von solchen Darstellungen der Malerei, welche in das Gebiet der Plastik hinüberspielen, d. h. welche entweder eine einzelne Gestalt, oder eine einfache Gruppe enthalten, nicht allein dass die Gestalt, ihrem Karakter gemäs, in den Formen alle Idealität und Schönheit habe, die ihr gebürt, sondern dass auch in allen übrigen Theilen der Darstellung, besonders im Kolorit, und in der Ausführung, das Höchste geleistet sei; denn da die Malerei in der

volkommenen Darstellung der Form immer hinter der Plastik zurükbleibt, so mus sie diese Unzulänglichkeit durch ihre anderen Vorzüge, durch die sie der Plastik überlegen ist, ersezen. Was der Idealität und Schönheit abgeht, mus sie durch den lebendigeren Ausdruk, und durch den harmonischen Reiz des Kolorits vergüten. Wenn die neuere Kunst mehrere unglükliche Verirrungen der Plastik ins Gebiet der Malerei aufzuweisen hat, so besizt sie dafür auch mehrere vortrefliche Darstellungen, welche die Malerei gleichsam auf dem Gebiete der Plastik selbst, und mit echt plastischem Geiste, gebildet hat. Man findet sie vornemlich an der Decke der Sixtinischen Kapelle unter den Profeten und Sibillen, und unter den zahlreichen Figuren und Gruppen in den Bogenfüllungen und Dreiecken derselben. Das echt plastische Genie des Michelangelo leuchtet aus diesen Malereien eben so stark, ja vielleicht noch auffallender, hervor, als aus seinen runden Bildwerken.

Dieser grosse Künstler sagte einmal, auf die Frage: ob die Malerei oder die Bild-

hauerkunst von beiden die vortreflichere wäre? das goldene, im Geiste der alten Kunst lautende Wort: „die Malerei werde immer desto vortreflicher sein, je mehr sie sich der Plastik nähere; und im Gegentheil, die Plastik desto schlechter, je mehr sie sich der Malerei nähere." — Wer den tiefen Sin dieser Worte erwägt und richtig einsieht, der wird in ihnen das wahre Verhältnis dieser beiden Künste zu einander treffend ausgedrükt finden. Aber man würde ihren Sin völlig misverstehen, wenn man darum die Formen der Skulptur in die Malerei übertragen wolte. Alle bildende Künste sind ihrem Wesen nach plastisch; Gestalt, Form, Zeichnung ist ihre gemeinschaftliche Grundlage; denn sie stellen sämtlich im Raume dar. Daraus folgt aber keinesweges, dass sie sich des Raumes auch auf gleiche Art bedienen, dass sie einerlei Darstellungsweise haben. Das Ideal der menschlichen Bildung ist für die Malerei und für die Skulptur dasselbe; aber jede stellt es auf ihre Weise, durch andere Mittel, und in andern Verhältnissen

dar; jede sol es darum auch in ihrem eigenen Gebiet auf ihre eigene Weise entwickeln und ausbilden; oder, wenn sie es von der andern entlehnt, so sol sie es ihrer besonderen Natur anbilden. Michelangelo's Ausspruch sagt eigentlich blos: dass die Plastik, d. i. Gestalt, Form, Zeichnung, Karakter, die Grundlage der Malerei ist, welche ohne sie ein leerer Schein, ein unbedeutendes Farbenspiel sein würde; dass also die Malerei um so vorzüglicher sein werde, je fester sie an ihrer plastischen Grundlage hält, je mehr sie Form, Zeichnung, Karakter kultivirt; und im Gegentheile, dass die Skulptur um so mehr entarte, je mehr sie die strenge Bestimtheit und Idealität der Form vernachlässigt, und dem materiellen Reize, dem sentimentalen Ausdruk, dem leeren Scheine der Malerei nachjägt. Dis bedarf für Verständige wohl keines weiteren Beweises. Wenn wir darum mit andern einsichtsvollen Kennern dem jungen Maler das Studium der Antike dringend anempfehlen, so wollen wir darum keinesweges, dass er streben solle die Formen der alten Bildwerke in seinen Gemäl-

den zu kopiren, sondern dass er aus ihnen sich den Geist und Stil des Ideals zu eigen mache; dass er aus ihnen die schönen Verhältnisse lerne, welche demselben zum Grunde liegen; dass er an ihnen seine Einbildungskraft zur Anschauung der algemeinen Geseze der Natur erhebe, und so den Tipus in sich erzeuge, welcher seinen eigenen idealischen Schöpfungen zum Vorbilde dient.

Uebrigens scheint es, bei der so nahen Verwandschaft dieser beiden Künste, schlechterdings unmöglich, für einzelne Fälle eine Gränzlinie des Erlaubten zwischen Skulptur und Malerei zu ziehen; denn hier komt alles auf die Behandlung des Gegenstandes an. Idealität der Form, Schönheit, Karakter, Grazie, Leben, Geist, sind das gemeinschaftliche Erfordernis beider Künste. Die Theorie mus sich begnügen, sowohl das einer jeden Kunst Eigenthümliche, als das durch ihren Zwek ihr Gebotene, aufs bestimmteste zu kennen und festzustellen. Jede erlaubte Erweiterung aber mus sie dem freien Vermögen des schöpfe-

rischen Kunstgeistes überlassen, der auch da sich neue Bahnen öfnet, und höhere Schönheiten entdekt, wo der helleste Verstand und die scharfsichtigste Kritik mit ihren Theorien zu kurz kommen. Wenn es daher auch der Kritik nicht ziemt dem schöpferischen Kunstgeiste, ausser dem was der Zwek seiner Kunst notwendig fordert, bestimmte Schranken zu sezen, so hat sie doch das unbestreitliche Recht, ihn, nach volbrachtem Werke zur Rechenschaft zu ziehen, und dasselbe prüfend an die feste und ewige Regel der Kunst zu halten. Sie darf beurteilen, wie der Flug gelungen ist; nicht aber sich vermessen, ihm die Bahn dazu vorzeichnen zu wollen. Laokoon und Niobe sind, unter den Bildwerken des Alterthums, als solche, über den gebotenen Kunstzwek sich erhebende, das Gebiet der Plastik mit glüklicher Kühnheit erweiternde, Kunstwerke zu betrachten. Sie vereinigen in einer bewunderswürdigen Harmonie die Schönheit des Ideals mit dem Rührenden des pathetischen Ausdruks, die Würde der menschlichen Natur mit dem höchsten Leiden des Körpers und der Sele.

Sie stehen da als erhabene Marksteine, wie weit der Genius der alten Kunst sich der unbekanten Gränze des höchsten mit der Schönheit vereinbaren Affekts genähert hat.

Die Plastik hat auch dadurch, dass sie Gegenstände halbrund oder erhoben auf einer Fläche bildet, ihr Gebiet in gewisser Hinsicht gegen das der Malerei hin erweitert. Die Vereinigung mehrerer Figuren zu einer Handlung gestattet und fordert einen mannigfaltigeren lebhafteren Ausdruk; sie sezt einen Zwek ihres Beisammenseins voraus. Was sie aber in dieser Art von Darstellungen auf einer Seite gewinnt, das verliert sie wieder auf der andern. Das erhobene Bildwerk hat alle Schranken der Malerei, und nur den einzigen ihrer Vorzüge, dass es mehrere Figuren auf einer Fläche zu einem Bilde vereinigen kan. Es hat die ausgedehnte Fläche der Malerei, aber keine Tiefe, kan also von der Luftperspektiv gar keinen, und auch von der Linienperspektiv keinen rechtmässigen Gebrauch machen, ohne die

in seinem Wesen gegründeten Schranken zu überschreiten. Darum sind Scenen, wo mehrere Figuren neben- oder hintereinander auftreten, welche schöne Stellungen und anmuthige Geberden darbieten, vornemlich feierliche Aufzüge, Tänze, Opfer, Bakchanale u. dergl., wie wir sie auf alten Werken der Art so oft und so schön dargestellt sehen, die schiklichsten Gegenstände für diesen Zweig der Bildnerei. Ein erhobenes Bildwerk kan nicht wohl runde Gruppen, noch weniger reiche Zusammensezungen mehrerer, dastellen; oder wo dieses ja geschieht, da thut man seinem Vermögen Gewalt an. Diese Schranken begründen, sowohl für die Wahl als für die Behandlung des Stoffes, andere Regeln, als die sind, welche die Malerei, in ihren Darstellungen dramatischer Scenen, befolgt. Nächst der Schönheit der Formen, die dem bildenden Künstler unter allen Umständen das Heiligste sein sol, hat er beim *Bassorilievo* vornemlich auf Mannigfaltigkeit schöner Stellungen, auf Natürlichkeit und Anmuth der Bewegungen zu sehen; dadurch kan er das Mangelhafte im

volständigen Ausdruk der Handlung, welchen die erhobenen Arbeiten selten leisten, anderweitig ersezen. Dennoch mus auch hier, wie überall wo mehrere Figuren in einer Darstellung beisammen sind, ein Zwek des Beisammenseins das Band ihrer Vereinigung knüpfen.

Selten ist ein erhobenes Bildwerk ganz frei und selbständig, wie ein rundes Standbild oder ein Gemälde, das seinen Zwek ganz und allein in sich selbst hat. Öfter hat es da, wo es sich befindet, den Zwek der Verzierung, und eine ausser ihm liegende sinbildliche Beziehung, sei es als Allegorie, oder als Denkmal, oder als blosse Bezeichnung, Solche Beziehungen müssen natürlich den Künstler oft in der Wahl und Behandlung seines Gegenstandes sehr beschränken; aber sie dürfen ihm doch nie ganz die Freiheit rauben, ohne welche ein Werk der bildenden Kunst kein schönes Kunstwerk sein kan. Mus er darum auch oft für die Verständlichkeit seines Werks noch manches zu wünschen übrig lassen, so darf er doch die Schön-

heit seiner Darstellungen in Gestalt, Stellung und Geberde nicht vernachlässigen.

Die alten Künstler, — bei denen diese Kunst mehr Bezeichnung, als wirkliche Darstellung des Gegenstandes war, — haben den Inhalt ihrer erhobenen Bildwerke selten natürlich und volständig ausgedrükt; oft stellten sie die Figuren nur als Zeichen von Ideen oder Handlungen zusammen. Daher mus man viele derselben nicht sowohl betrachten, als vielmehr lesen können, um sie zu verstehen. Nach unsern Begriffen von einem Kunstwerke, dass es nämlich den Gegenstand nicht blos bezeichnen, sondern wirklich darstellen, dass es eine Handlung nicht blos andeuten, sondern natürlich und volständig ausdrücken sol, — würden unter der grossen Menge noch vorhandener Werke von erhobener Arbeit vielleicht die wenigsten in Hinsicht auf die Darstellung des Inhalts als musterhaft zu betrachten sein. Wenn dennoch ihre Darstellungen uns so wohl gefallen, so haben sie dis weniger der Deutlichkeit als der

Schönheit der Darstellung, weniger der Volständigkeit als der Grazie des Ausdruks, weniger der Behandlungsweise als dem musterhaften Stile zu verdanken. Bei der Beschränktheit des halberhobenen Bildens, und bei dem mannigfaltigen Gebrauche, den die Alten davon zur bedeutenden uud erheiternden Verzierung ihrer Gebäude, Denkmäler, Grabmäler, Sarkofage u. s. w. machten, sahen ihre Künstler sich genöthigt, die beziehende Darstellungsweise des sinbildlichen, simbolischen Ausdruks zu wählen, um jene Zwecke mit den Zwecken ihrer Kunst in Uebereinstimmung zu bringen. Deshalb mus man auch, um die erhobenen Bildwerke der Alten zu verstehen, erst das Übereinkömliche und Übliche ihrer Kunstsprache lernen. Der natürliche Ausdruk in ihnen ist selten zum Verständnis der Darstellung hinreichend. Oft liegt die Schönheit auch mehr in der dem Bilde unterliegenden Idee, als in dem Bilde selbst. Dabei hat nun zwar die Fantasie und der poetische Sin seine Nahrung, aber das Kunstwerk ist gerade nicht, was es sein solte: ein schönes, sich durch sich

selbst erklärendes Bild. Dis erfolgt aber notwendig, wenn eine Kunst von einer andern als blos bezeichnendes oder verzierendes Hülfsmittel gebraucht wird. Sie verliert dan ihre Selbständigkeit, und ihre Werke werden unerklärlich, wenn sie, ihrer ursprünglichen Bestimmung entrissen, mit dieser zugleich den Schlüssel ihrer ehemaligen Beziehung verloren haben. So gibt es manche alte Werke von halberhobener Arbeit, welche der Enträthselungskunst der scharfsinnigsten und gelehrtesten Alterthumsforscher Troz bieten. Wir wollen durch diese Bemerkung die lobenswerthe Sitte der Alten, ihre architektonischen Werke mit erhobenen Bildwerken bedeutend zu verzieren, keinesweges tadeln, sondern blos eine Hauptursache ihrer bezeichnenden Behandlungsart des *Bassorilievo* angeben. Eine andere Ursache scheint in dem simbolischen Geiste der alten Kunst überhaupt zu liegen, welcher von ihrem strengidealischen Karakter unzertrenlich war; denn jedes Ideal ist seinem Wesen nach auch zugleich Simbol.

Dieselbe Maxime, welche die Alten in ihren erhobenen Bildwerken befolgten, nemlich die Handlung mehr blos zu bezeichnen und anzudeuten, als wirklich dramatisch darzustellen, sehen wir auch in dem alten, unter dem Namen der Aldobrandinischen Hochzeit berühmten, Gemälde befolgt, welches ganz im Stil des *Bassorilievo* komponirt ist, und der Vermuthung, dass auch in der Malerei der Alten dieser Stil und die Maxime der bezeichnenden Darstellung geherrscht habe, wenigstens nicht widerstreitet.

In den erhobenen Werken der Neuern finden wir die Regel für Wahl, Behandlung und Stil der Darstellung, welche halbrunden Werken angemessen ist, noch weit seltener beobachtet; ja es möchte schwer werden, nur ein einziges aufzufinden, das in jeder dieser Rüksichten als musterhaft gelten könte. Sie fallen gewönlich in den entgegengesezten Fehler, und thun dessen zu viel, was die Alten zu wenig thaten. Sie komponiren wie die Maler, häufen Figuren auf mehreren Gründen hintereinander,

werfen die Gewänder nach malerischen Bedürfnissen, behandeln den Grund der Fläche perspektivisch, und erlauben sich alle die Freiheiten und Vorrechte, welche nur dem Maler zukommen können, und über die Grenzen der Plastik hinaus liegen, ohne diese Zwekwidrigkeiten durch die Vorzüge der alten *Bassirilievi*, durch Schönheit, Grazie, reinen Stil und zarten poetischen Sin, zu vergüten. Selbst die vorzüglichsten Werke der neueren Kunst in diesem Fache, die erhobenen Bildwerke des Lorenzo Ghiberti an den Thüren der Taufkapelle zu Florenz, haben den Fehler, dass sie völlig malerisch angeordnet sind, und sogar, nach der einfältigen Sitte der alten florentinischen Maler, mehrere Momente in einem Bilde, auf verschiedene Gründe hintereinander vertheilt, enthalten. Aber der Karakter schöner Einfachheit, die innige Wahrheit und Anmuth des Ausdruks, der fromme, kindliche Sin, womit diese Werke erfunden, die Liebe, mit welcher sie in der kunstreichen, meisterhaften Ausführung vollendet sind, lassen uns jene Mängel gern übersehen.

Die Malerei schliest, wie bereits gezeigt worden, den Zwek des Bildners: Darstellung karakteristischer und schöner Idealgestalten, mit in den ihrigen ein; er ist die Grundlage desselben. Aber durch ihn allein würde sie ihre eigentliche Bestimmung noch nicht ganz erfüllen, eine Bestimmung, die in einer höheren ästhetischen Kraft dieser Kunst gegründet liegt. Überdis ist sie nicht blos auf bedeutende und schöne Gestalt eingeschränkt; in ihr komt auch die materielle Beschaffenheit der Gegenstände in Betracht; und das Kolorit öfnet eine reiche Quelle ästhetischen Genusses.

Aber nicht das der Malerei beiwohnende Leben der Farben, sondern hauptsächlich die Art, wie sie sich ihres Elements, des Raumes, bedient; der Vortheil der Linien- und Luftperspektiv, und die dadurch entstehende Tiefe, verbunden mit der optischen Teuschung dieser Hülfsmittel, geben ihr ein erweitertes Feld, und machen sie zur Darstellung dramatischer Scenen besonders geschikt. Obgleich auf die Fläche

eingeschränkt, übt sie doch, durch den Vortheil der Tiefe vermittelst des optischen Scheines, eine ausgedehntere Herschaft über den Raum aus, als die Plastik mit aller ihrer körperlichen Wirklichkeit. Wenn also auch in der runden Plastik Einbildungskraft und Verstand durch das wirkliche körperliche Dasein des schönen Gegenstandes volkommener befriedigt werden, so wirkt dagegen die Malerei durch ihr Vermögen den Raum selbst darzustellen, durch den täuschenden Schein der Gegenstände in diesem Elemente, durch die höhere sinliche Lebendigkeit des Ausdruks, und durch den Reichthum ihrer Darstellungen, stärker auf Empfindung und Fantasie.

Die Plastik gibt ihre Darstellungen als wirkliche Körper; der Eindruk ihrer Werke ist daher auch der volkommenste, befriedigendste. Der zarteste und der materielleste Sin vereinigen sich, die Realität der hohen Schönheit die sie darstellt zu verbürgen. Die Malerei hingegen gibt die ihrigen als blosse Erscheinungen, wie sie, abgelöst von

dem Körper, sich auf der Nezhaut des Auges, dem Spiegel der äusseren Anschauung, abbilden. Ihre Darstellungen sind deshalb auch geistiger als jene, und zugleich wunderbarer als die Darstellungen irgend einer anderen Kunst; sie haben etwas Zauberähnliches; und nur die Gewohnheit, welche uns selbst gegen die wunderbarsten Erscheinungen der Natur gleichgültig macht, konte diesem Zauber endlich sein Wunderbares benehmen.

Dass das Kolorit an und für sich zur Erweiterung des Gebiets der Malerei nichts Wesentliches beiträgt; dass blos die Art, wie sie sich des Raumes bedient, oder das Vermögen der optischen Täuschung, ihr diesen Vortheil über die Plastik verschaft, erhellet daraus, dass eine farbenlose, blos durch Hell und Dunkel geründete, Zeichnung nicht weniger geschikt ist, eine Handlung verständlich, ausdruksvol und schön darzustellen, als ein Gemälde. Die Farbe dient eigentlich nur, dem Bilde seine materielle Wahrheit, dem Ausdrucke grössere Lebendigkeit, und der

ganzen Darstellung jene Fülle von Reiz und sinlicher Harmonie zu geben, welche Sin und Gemüth, wie ein Blik in die Natur, erfreuen. Ohne den Reiz der Farben würde diese traurig und abgestorben erscheinen; eben so erscheint die schönste Zeichnung neben einem Gemälde.

Licht und Farben können auch, durch ihre Analogie mit höheren geistigen und sitlichen Eigenschaften dem simbolischen Ausdruk dienen. Nach unserer Ueberzeugung aber solte man nie mit ihnen allein simbolisiren wollen; sie sollen blos den durch die Gestalten ausgedrükten simbolischen Sin unterstüzen und den Ausdruk desselben vollenden helfen; sonst wird stat der sinvollen simbolischen Bedeutung leicht eine sinlose mistische Tändelei daraus. Die vornehmste und wohlthätigste Wirkung der Farben in der Malerei, nächst der sinlichen Belebung der Gegenstände, ist unstreitig, dass sie durch ihr harmonisches Zusammenwirken den Ton oder die Stimmung des Gefühls angeben, welche der Natur des Inhalts gemäs ist, und wodurch die Einheit der Darstellung vollendet wird.

Den wichtigsten Vorzug aber besizt die Malerei darin, dass ihre Werke, bei gleicher Schönheit und grösserer Wahrheit, einer grösseren und volständigeren Wirkung, also auch eines mannigfaltigeren, stärkeren Interesses fähig sind, als die Werke der Bildnerei; denn sie ist dieser an Wahrheit, Energie und Mannigfaltigkeit des fisiognomischen sowohl als des pathognomischen und mimischen Ausdruks, und vornemlich in der Fähigkeit einen bestimmten Moment einer Handlung volständig darzustellen, überlegen.

Wenn also nach dem oben aufgestellten Grundsaze: dass nur das die Bestimmung einer schönen Kunst sein kan, was sie am volkommensten zu leisten vermag, — der Zwek der Bildnerei schöne Darstellung idealischer Individualität ist: so kan der Zwek der Malerei kein anderer sein, als schöne Darstellung einer interessanten sich selbst erklärenden Handlung.

Hier aber findet sie eine Nebenbulerin, welche in diesem Felde weit mächtiger und

unumschränkter herrscht; die alles, wodurch eine Handlung interessant sein kan, weit stärker, lebendiger und beredter ausdrükt, die durch das Fortschreiten der Handlung, durch das wirkliche Leben der handelnden Gestalten, weit mächtiger täuscht, weit volkommener befriedigt, als alle Kunst des scheinbaren Lebens in dem stillestehenden Bilde der Malerei. Diese Nebenbulerin ist die Schauspielkunst.

Sol nun auch hier die Malerei ihre Selbständigkeit und ihr eigenes Kunstgebiet neben der mächtigeren Nebenbulerin behaupten, so mus sie in einem wesentlichen Theile ihrer eigenthümlichen Darstellungsart Vorzüge besizen, die der Schauspielkunst mangeln; die diese bei ihrer sonstigen Stärke und Übermacht nicht erreichen kan, und die so bedeutend sind, dass sie vermittelst derselben gewisse Momente dramatischer Auftritte volkommener, schöner, also ästhetisch zwekmässiger und wohlgefälliger, darstellen kan, als jene. Ohne dis würde sie blos eine Nachtreterin und Dienerin dieser sein können; höchstens taug-

lich, einen interessanten Moment, der in der Aufführung eines Drama's, oder im wirklichen Leben flüchtig vorübereilt, nachahmend zu stetigen, oder Bücher der Geschichte durch Abbildungen wichtiger Auftritte und Begebenheiten für die Anschauung zu beleben. Aber jede schöne Kunst sol ihr eigenes Gebiet haben, in dem sie etwas leistet, das keine andere in gleicher Volkommenheit und Schönheit zu leisten vermag. Diesen Vorzug hat denn auch die Malerei in dem ihrigen wirklich vor der Schauspielkunst dadurch, dass sie eine bildende Kunst ist.

Die Frage:

welche Handlungen sind der Schauspielkunst, und welche sind der Malerei angemessen?

läst sich nur durch die genaue Kentnis der wesentlichen Verschiedenheit beider Künste beantworten; und es sind dabei vornemlich drei Dinge zu betrachten: die Handlung selbst; die handelnden Personen, und die Art des Ausdruks.

Die Schauspielkunst stellt in einer Zeitfolge die wesentlichen, zu einer volständigen Handlung gehörenden Momente, in ihrer Veranlassung, Verknüpfung und Entwickelung zur ästhetischen, d. h. mit der Einbildungskraft als ein wohlgefälliges Ganzes zu umfassenden, Einheit verbunden dar. Vor unserm Auge schlingt und löst sich der Knoten der Begebenheit.

Die Malerei dagegen ist nur Eines Moments d r Handlung mächtig; nur was in einem Momente vorgeht, kan sie wirklich darstellen; was ausser demselben liegt, kan sie blos andeuten und errathen lassen. Dessungeachtet sol ihre Darstellung ein in sich volständiges, sich durch sich selbst erklärendes, Ganzes sein.

Wie nun der ästhetische Zwek des Drama fordert, dass der Dichter aus der Begebenheit, die ihm den Stof zu seinem Werke liefert, die wesentlichsten und interessantesten Auftritte heraushebe und zu einem schönen Ganzen verbinde: so fordert der Zwek der dramatischen Malerei, dass der Künstler aus einer Reihe von Momenten,

die eine volständige Handlung ausmachen, den inhaltreichsten, den ausdruksvollesten, den interessantesten, wählen müsse, wenn derselbe ein malerisches Bild gibt. Seiner Kunst können darum nur solche Auftritte angemessen sein, deren bildliche Darstellung in dem gewählten Moment die Verknüpfung und Entwickelung, die Veranlassung und Ausführung zugleich enthält und anschaulich ausdrükt; sonst würde das Bild sich nicht selbst erklären. Der Moment, welcher mit der Handlung zugleich auch ihre Veranlassung, mit der That auch ihre Folgen, — also aus dem gegenwärtigen Moment auch den vergangenen und den nächstfolgenden, errathen läst, wird immer der inhaltreichste und interessanteste sein. Dadurch erweitert die Malerei ihren Zeitumfang, der eigentlich nur ein Augenblik ist, scheinbar für die Fantasie, und das Kunstwerk drükt mehr aus, als es wirklich darstellt. Beispiele und zugleich vortrefliche Muster sind in dieser Hinsicht mehrere von Rafaels Werken, z. B. unter den Teppichen: der Tod des Ananias, die Auferstehung

Christi, die Heilung des Lahmen, die Blendung des Zauberers Elimas; in den Stanzen: das Wunder der Messe, der Burgbrand u. a. In diesen Darstellungen hat der Künstler den gegenwärtigen Moment so gezeigt, dass die erste Betrachtung über seinen Inhalt den Gedanken notwendig auf die vorhergehenden und folgenden Momente führen mus.

Diese Beschränkung der dramatischen Malerei auf einen Moment führt sogar einen wesentlichen Vorteil mit sich, der, wenn ihn der Künstler gehörig zu benuzen weis, die Wahl schwer machen kan, ob man dieselbe Handlung lieber volständig auf der Bühne, oder ob man lieber den einzelnen, aus ihr herausgehobenen, aber mit malerischer Schönheit dargestellten Moment im Gemälde festgeheftet, sehen möchte; und der Meister in seiner Kunst wird immer so wählen, dass der Ausschlag sich auf seine Seite neige. Er wird, bei freier Wahl, einen Gegenstand, den die Bühne volkomner darstellen kan, lieber gar nicht behandeln, als seiner Kunst

den Vorwurf des Unvermögens zuziehen wollen. Dieser Vorteil besteht darin, dass die Malerei dem interessanten Moment, der auf der Bühne in dem Augenblik, wo er sich zeigt, auch schon wieder verschwindet, Dauer gibt. Der Maler mus also in seine Darstelluug etwas legen, das nur in längerer Dauer genossen werden kan, das sein Werk einer längeren Betrachtung werth macht, und das Stillestehen des Moments vergessen läst. Was kan dieses sein?

Der Schauspieler kan blos durch sein wahres und schönes Spiel gefallen. Dis geht in einer Reihe von Momenten vorüber. Jeder Stillestand in demselben würde eine Unterbrechung der Handlung sein, und jene Täuschung, welche die lebhafte Theilname des Zuschauers unterstüzt, zerstören. Der rasche Gang sich drängender Begebenheiten reisst den Zuschauer unaufhaltsam fort, und erst wan die Handlung vorüber, und das Schauspiel geendigt ist, gewinnt er Ruhe, um die empfangenen Eindrücke zu erwägen, und sich der Summe derselben, oder des Totaleindruks und der

ästhetischen Einheit des Werks, mit hinreichender Klarheit bewust zu werden.

Ganz anders wirkt ein Gemälde auf das Gemüth. Hier ist sowohl die Täuschung als die Theilname schwächer; denn es zeigt nur den Schein des Lebens, nur den Schatten der Wirklichkeit. Wie die Schauspielkunst durch das immer steigende Interesse der Handlung mit sich fortreisst, so ladet ein dramatisches Gemälde durch den festgehefteten Moment, durch das stehende Bild der Handlung, zur ruhigen Betrachtung ein. Die Darstellung der Bühne gleicht einem Strome, der seine Fluten langsamer oder schneller, sanfter oder stürmischer, vorüberwälzt; wir stehen am Ufer und sehen theilnehmend, gerührt, erschüttert, dem immer wechselnden Spiele zu. Die Darstellung des Malers ist ein magischer Spiegel, der uns eine festgeheftete Erscheinung vorhält, auf der unser Blik bald mit lebhaftem Interesse umherschweift, bald ruhig betrachtend weilt. Der Totaleindruk geht hier dem einzelnen v o r h e r, und der eigentliche Genus des Werks, wo wir

immer vom Einzelnen zum Ganzen, vom Ganzen zum Einzelnen wiederkehren, beginnt erst nach jenem. Über das, was im Gemälde geschieht, über den Inhalt, sind wir sehr bald benachrichtigt; und auch der interessanteste Moment für sich allein würde nicht im Stande sein, blos durch seinen Inhalt das Gemüth lange zu beschäftigen. Aber ausser dem Inhalte sind es die schönen, karakteristischen Gestalten, die sprechenden Fisiognomien, der treffende Ausdruk jeder Figur, die Anmuth und Natürlichkeit der Bewegungen, die reizende Harmonie der Farben, die Kunst und Vollendung des Werks, die uns wechselnd anziehen. Das schöne Bild der Handlung zaubert uns vor dem Gemälde fest; Wohlgefallen und Interesse wachsen mit der längeren Betrachtung. Kein heftiger Affekt bemächtigt sich des Gemüths; die Sele wird, wie von Tönen einer lieblichen Musik unvermerkt in ein süsses Selbstvergessen gewiegt, dass sie sich, in Betrachtung verloren, ganz dem Genusse des sele- und lebenvollen Bildes überläst. Die ruhige Macht der Schönheit in Gestalt

und Ausdruk ist es, wodurch die Malerei über die Wahrheit und das wirkliche Leben der Bühne siegt; darum sol sie nicht sowohl in dem Interesse des Inhalts, und in der Stärke des Ausdruks, als vielmehr in der karakteristischen Idealität und Schönheit der Gestalten, in der fisiognomischen Wahrheit, in der Anmuth des Ausdruks, in der Wohlordnung und malerischen Schönheit der Komposizion, mit einem Worte in der malerisch-schönen Darstellung des Moments, ihre Nebenbulerin zu übertreffen suchen.

Die Schauspielkunst mus die Gestalten, vermittelst welcher sie eine Handlung aufführt, nehmen, wie die Natur sie gebildet hat, und gewönlich aus einer sehr kleinen Zal von Individuen. Die Malerei hingegen erfindet und schaft ihre Gestalten selbst, wie das Bedürfnis des Gegenstandes und der Kunst sie fordert. In jener ist es zufällig und selten, dass Gestalt und Fisiognomie des Schauspielers ganz zum Karakter

seiner Rolle stimmen; sie kan also auch nicht darauf rechnen. Schon genug, wenn es ihr gelingt, dass die Gestalt und Fisiognomie des Schauspielers dem Karakter der Rolle nur nicht widersprechen. Darum wird auch der gute Schauspieler seine Individualität so sehr als möglich zu verbergen, und nicht sowohl durch seine Gestalt, als durch die Wahrheit und schöne Individualisirung seines Spiels, den Karakter seiner Rolle auszudrücken suchen. In der dramatischen Malerei hingegen wird immer die innigste Üebereinstimmung der Gestalt mit dem Karakter, der Fisiognomie mit der Gemüthsstimmung und Leidenschaft der Person gefordert.

Dichtung und Geschichte liefern dem bildenden Künstler die Karaktere der Personen in ihren Handlungen, Thaten und Worten. Diesen gemäs erfindet er ihre Gestalten und Fisiognomien. Und wie der epische und dramatische Dichter durch die Wahrscheinlichkeit im Gang und Zusammenhange der Begebenheiten, durch die Übereinstimmung der Karaktere mit ihren

Handlungen, durch die natürliche Motivirung aller Ereignisse, seiner Darstellung die überzeugende Kraft mittheilen sol, welche zur ästhetischen Wahrheit eines genialischen Werks unentbehrlich ist: eben so sol der dramatische Maler durch den fisiognomischen Karakter seiner Figuren, durch ihre Übereinstimmung mit der Situazion, worin sie in dem gewählten Moment erscheinen, die ästhetische Wahrheit der seinigen bewirken. Für ihn ist es eine Hauptaufgabe, jede Person, die in der Dichtung oder Geschichte ihren bestimmten Karakter hat, z. B. einen Hektor, Achil, Agamemnon, Ajax, Diomed, Odüsseus u. s. w. so zu bilden, dass jeder, der diese Helden im Gemälde dargestellt sieht, sein eigenes, beim Lesen des Homer, wenn gleich nur dunkel und unbestimmt der Fantasie vorschwebendes, Bild derselben darin, mit grösserer Bestimtheit, wiederzufinden glaubt. Dies scheint unmöglich, da jeder sich sein eigenes Bild nach seiner Vorstellungsart macht; indes ist es doch sehr wohl thunlich, da die Grundzüge dazu von dem Dichter gegeben

sind, und dieser objektive Stof unter der subjektiven Bearbeitung, die er in der Vorstellung jedes Lesers erleidet, zwar modifizirt, aber doch nie ganz und gar entstellt wird. Überdis ist das Fantasiebild der Leser gewönlich so unbestimmt, dass es sich leicht jedem bestimmten, dem Karakter entsprechenden Bilde anmodelt, so dass jeder in der Darstellung das Bild seiner eigenen Vorstellung zu sehen glaubt.

Das fisiognomische Gefühl beruhet grossentheils auf algemeinen fisischen und sitlichen Anlagen der menschlichen Natur, und hat deshalb Mittheilbarkeit, dergestalt, dass der Ausdruk einer Fisiognomie auf mehrere Gemüther den gleichen Eindruk machen, dieselben Empfindungen erregen kan. Ist nun auch diese Übereinstimmung, wegen der grossen Verschiedenheit der Karaktere, nicht *algemein*, dass man mit Sicherheit bei allen auf einerlei Urteil rechnen kan, so findet dennoch, aller Verschiedenheit der subjektiven Bestimmungsgründe ungeachtet, eine *pluralistische* Übereinstimmung der fisiognomischen Urteile stat,

auf die der Maler rechnen kan, und welche ihm die Wahrheit seiner Karakterdarstellungen verbürgen würde, wenn er nicht einen untrüglicheren Bürgen derselben in seiner eigenen Einbildungskraft hätte: das Karakterbild, welches durch die Schilderung des Dichters vor seiner inneren Anschauung unwilkürlich entsteht *).

---

*) Wahr und treffend ist, was Jean Paul Richter in seiner Vorschule der Aesthetik, S. 346. über diesen Gegenstand sagt. „In jedem Menschen — heist es dort — wohnen alle Formen der Menschheit, alle ihre Karaktere; und der eigene ist nur die unbegreifliche Schöpfungswahl Einer Welt unter der Unendlichkeit von Welten, der Uebergang der unendlichen Freiheit in die endliche Erscheinung. Wäre das nicht, so könten wir keinen andern Karakter verstehen, oder gar errathen, als unsern wiederholten. Man verwundert sich, dass, z. B. in der Kunst, der Dichter die Himmels- und Erdenkarten menschlicher Karaktere ausbreitet, welche ihm nie im Leben können begegnet sein, von Kalibanen an bis zu hohen Idealen. Allein hier ist noch ein

Die dramatische Malerei hat also vor der Schauspielkunst den wichtigen Vortheil, dass sie Gestalt und Fisiognomie nicht nur immer den Karakteren der handelnden Per-

---

zweites Wunder vorhanden, nämlich dass der Leser sie getroffen findet, ebenfals ohne auf ihre Urbilder in der Wirklichkeit gestossen zu sein. Das Urteil über die Aenlichkeit sezt die Kentnis des Urbildes voraus, und dieses ist auch wirklich da, aber im Leser so wie im Dichter. Nur unterscheidet sich der Genius dadurch, dass in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen als ein mehr erhobenes Bildwerk in einem hellen Tage daliegt, indes dasselbe in andern unbeleuchtet ruht, und dem seinigen als vertieftes entspricht. Im Dichter komt die ganze Menschheit zur Besinnung und zur Sprache; darum wekt er sie wieder leicht in andern auf. Eben so werden im wirklichen Leben die plastischen Formen der Karaktere in uns schaffend durch einen einzigen Zug, den wir sehen, ein ganzer zweiter innerer Mensch richtet sich neben unserem lebendig auf, weil ein Glied sich belebte, und folglich nach der Konsequenz, im moralischen Reiche wie im organischen, der

sonen angemessen, sondern auch in der Volkommenheit und Schönheit bilden kan, wie in jedem Falle der Gegenstand und der Zwek der Kunst sie fordern. Das Interesse und die Schönheit, die der Schau-

---

Theil sein Ganzes bestimmt, und umgekehrt." — Und ferner: „Jedes Leben, wie viel mehr das helleste, das geistige, wird wie sein Dichter geboren, nicht gemacht. Alle Welt- und Menschenkentnis allein erschaft keinen Karakter, der sich lebendig fortführte. Wer aus einzelnen, in der Erfahrung liegenden Gliederknochen sich ein Karaktergerippe auf verschiedenen Kirchhöfen auflieset und verkettet, und sie weniger verkörpert, als verkleidet und bedekt, quält sich und andere mit einem Scheinleben, das er mit dem Muskeldrat zu jedem Schritte regen mus. — Wolte man poetische Karaktere durch Erinnerungen der wirklichen erklären und erschaffen: so sezt ja der blosse Gebrauch und Verstand der lezteren schon ein regelndes Urbild voraus, das vom Bilde die Zufälligkeiten scheiden, und die Einheit des Lebens finden lehrt." — Alles hier Gesagte gilt auch von plastischen Karakterbildungen.

spieler in sein Spiel legt, legt darum der Maler vorzugsweise in seine Gestalten; denn ohne sie würde auch die Handlung nur eine geringe Theilname erregen. Sein Vorteil fordert also, diesen grossen und einzigen Vorzug seiner Kunst in jeder dramatischen Darstellung möglichst geltend zu machen. Es ist nicht genug, dass der Moment der Handlung interessant sei, dass die Figuren malerisch gruppiren, sich richtig geberden, und in ihrer Bewegung den erforderlichen Affekt zeigen. Jede Figur sol auch für sich bedeutend, und mit einem individuellen Karakter gestempelt sein; jede sol das ihr gebürende Mas von Schönheit und Idealität haben. Dadurch erhält sie ein eigenes, von der Handlung unabhängiges, selbständiges Interesse; dadurch rechtfertigt sie ihr Dasein. Wir nehmen wenig Theil an dem Thun und Leiden eines Wesens, das uns durch sich selbst nicht zu interessiren vermag; und wodurch kan eine Person, die wir zum ersten Male, und nur in einem einzigen Moment ihres Daseins erblicken, mehr interessiren, als durch ihren Karakter und durch ihre Schönheit? Eben

daher komt es, dass in manchen Gemälden eine Nebenfigur, die einen bestimmten fisiognomischen Karakter hat, mehr interessirt, als die Hauptfigur der Handlung.

Das Interesse eines dramatischen Gemäldes ist freilich zunächst an den Inhalt, an den dargestellten Moment der Handlung, geknüpft; aber die aus Wahrheit und Schönheit hervorgehende ästhetische Wirkung hängt doch vornemlich von dem Karakter und der Bedeutsamkeit der handelnden Figuren ab. Wenn schöne, aber karakterlose, Gestalten in einem Gemälde sich natürlich und mit Grazie geberden, so kan das zwar schon einen gefälligen Eindruk bewirken; aber ein solches Bild ist eine lere Form. Ihr fehlt der innere Gehalt, die beselende Triebfeder, die Quelle, aus welcher die anderen Arten des Ausdruks hervorgehen.

Ja es ist nicht einmal notwendig, dass ein dramatisches Gemälde immer einen bestimmten Moment einer Handlung ausdrücke, wenn gleich die Darstellung ihrer Natur nach nicht anders als momentan

sein kan. Es kan auch blos das Bild eines Auftrittes, eines Vorganges enthalten, und so seinen Zwek, als dramatisches Gemälde, gleichfalls erfüllen. Die Malerei hat solcher Darstellungen mehrere, und vortrefliche, aufzuweisen. In ihnen hat der Künstler ein nicht weniger reiches Feld für den Ausdruk, als in Gemälden, die einen bestimmten Moment darstellen. Beispiele dieser Art und zugleich Muster sind: der Streit über das Sakrament, die Schule von Athen, der Parnas in den Stanzen, und die Predigt des Apostels Paulus, unter den Teppichen Rafaels. Diese Werke stellen nur Bilder gewisser Auftritte und Begebenheiten vor, ohne einen bestimmten Moment derselben herauszuheben. Ein Triumfzug, ein Dianenbad, eine Predigt Johannis in der Wüsten, eine Bergpredigt Christi, Homer der seine Lieder in einem Kreise versammelter Hörer singt, sind ähnliche Gegenstände. In solchen Darstellungen kan der Künstler seine Stärke im fisiognomischen Ausdruk vornemlich zeigen; er hat darin überdis

freie Wahl in der Menge und Mannigfaltigkeit der Gestalten, die ihr Dasein blos durch den Antheil an dem Vorgange, und durch ihren fisiognomischen Karakter, rechtfertigen dürfen.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, dass die Malerei solche Handlungen und Auftritte, welche, in einem bestimmten oder unbestimmten Moment, eine Mannigfaltigkeit karakteristischer und schöner Gestalten darbieten, bedeutender und schöner, also ästhetisch wohlgefälliger, darstellen kan, als die Bühne; dass also die dramatische Malerei bei der Wahl ihrer Stoffe vorzüglich auf diese Eigenschaften Rüksicht nehmen müsse.

Aber ein Stof, der sich durch karakteristische und schöne Gestalten vorzugsweise für die Malerei eignen würde, ist doch nur in sofern zur malerischen Darstellung tauglich, als auch der Inhalt des Moments sich bestimmt und volständig durch den in wechselseitiger Beziehung stehenden Ausdruk der handelnden Figuren erklärt.

Dem Schauspieler stehen alle Mittel des sicht- und hörbaren Ausdruks: Geberdenspiel, Sprache, Modulazion der Stimme, zu Gebot. Der Maler hingegen ist blos auf den sichtbaren Ausdruk eingeschränkt. Er hat also nicht blos darauf zu sehen, dass seine Darstellung ein karaktervolles und schönes Ganzes sei, sondern auch dass sie ihren Inhalt volständig durch sich selbst erkläre, dass sein Bild anschauliche Verständlichkeit habe. Hiemit wird jedoch nicht behauptet, dass man aus dem Gemälde auch immer die Namen der handelnden Personen, oder die besondere Begebenheit die es darstellt, müsse errathen können. Aber was in dem Auftritte vorgeht, der Inhalt der Handlung, kan, auch ohne die Personen, oder die besondere Begebenheit zu kennen, verstanden werden; und dieses sol sich dem blossen Anblicke bestimmt und volständig erklären. Nächstdem kan man dennoch auch mit Recht fordern, dass die Darstellung einer bestimmten Begebenheit irgend ein karakteristisches Merkmal enthalte, wodurch sie sich von jeder anderen änlichen unterscheidet.

Ist die Malerei überhaupt einer volständigen Erklärung ihres Inhalts durch sich selbst fähig, so kan diese nur da stat finden, wo das Bedeutende nicht in den Worten, sondern in dem sichtbaren Ausdruk der Handlung liegt. Im Gegentheile wird das Werk, auch bei der treffendsten Wahrheit der Karaktere und des mimischen Ausdruks immer unverständlich bleiben, wenn der Inhalt von der Beschaffenheit ist, dass er neben der Geberdensprache und dem sichtbaren Ausdruk, auch noch der Worte zu seiner Erklärung bedarf. Poussins bekantes Bild, der Tod des Eudamidas, ist unter andern ein merkwürdiges Beispiel einer solchen unvolständigen Darstellung eines Auftrittes, der, seiner Natur nach, in keinem Bilde volständig, und so, wie die einfache Erzälung im Luzian es thut, ausgedrükt werden kan. Für den Betrachter ist dis Gemälde nichts weiter, als das Bild eines Sterbenden, vom Arzte, Notar und zwei weinenden Weibern umgeben, der sein Testament macht. Eine solche Scene ist auch in der Wirklichkeit nicht uninteressant, wenn auch nicht eben gefällig. Da

aber Poussin den Tod des Eudamidas darstellen wolte, so hätte er wenigstens seinen Gegenstand so behandeln müssen, dass dieser individuelle Fal in der Darstellung zu vermuthen wäre. Von dem, was eigentlich diese Scene gros und rührend für jedes fühlende Herz macht, von dem unbegränzten Zutrauen, das die Freundschaft einzuflössen vermag, ist eben so wenig in dem Bilde eine Spur sichtbar; auch konte es der Künstler nicht ausdrücken, weil es ausser den Gränzen der bildenden Kunst liegt, Gedanken und Gesinnungen, die sich nur in Worten äussern können, sichtbar darzustellen. Um das, was in dieser Begebenheit bei weitem das Interessanteste ist, zu erfaren, müssen wir erst Luzians Toxaris nachlesen, oder uns desselben erinnern. Da übrigens dieses Bild in Ansehung der Komposizion und des Ausdruks vortreflich ist, so beweist es um so auffallender, dass auch die meisterhafteste Behandlung eines dem Wesen der Kunst widerstreitenden Gegenstandes das Mangelhafte und Unvolständige der Darstellung nicht ersezen kan.

Wer liest nicht in Xenofons Denkwürdigkeiten die Erzälung von dem Lebensende des Sokrates mit Rührung und Bewunderung des über sein Geschik erhabenen Weisen? Aber auf wen wird ein Gemälde des Moments, wo er den Giftbecher nimt, eine änliche Wirkung machen, wenn er sich nicht erst jener Erzälung erinnert? Das Bild zeigt nichts weiter, als einen Mann, der, von andern Personen umgeben, im Begrif ist, eine Schale zu leren; wir erkennen den Mann an seiner Fisiognomie; es ist Sokrates; nun erinnern wir uns auch der Geschichte seines Todes, und der schönen, herzerhebenden Gespräche, die er bei der Gelegenheit geführt haben sol. Erst durch diesen Umweg kan das Bild seine Wirkung thun; nicht durch das was wir sehen, sondern durch das, was wir uns dabei erinnern. Wenn die Malerei auf diese Weise ihr Interesse erst von der Geschichte borgen mus, so mag sie zwar den Namen Historienmalerei im eigentlichen Sinne verdienen; aber sie ist dan keine selbständige Kunst mehr.

Auch Leonardo da Vinci's berühmtes Abendmal, eines der treflichsten Werke der neueren Malerei, gehört gleichfals in die Klasse von Bildwerken, welche ihren Inhalt nicht volständig durch die Anschauung erklären. Die Worte Christi: einer unter euch wird mich verrathen, welche die ganze Versamlung in Bewegung sezen, also das Hauptmotiv des dargestellten Moments ausmachen, würden auf keine Weise errathen werden können, wenn nicht die algemein bekante Geschichte jedem Betrachter des Bildes diesen Moment sogleich ins Gedächtnis riefe; daher denn auch der Misgrif in der Wahl des Gegenstandes bei diesem Gemälde weniger bemerkt wird, um so mehr, da es denselben durch die vortrefliche ausdruksvolle Darstellung hinlänglich vergütet.

Der dramatische Maler hat also, bei der Wahl eines Moments, der ihm Gelegenheit gibt, durch das Handeln karaktervoller und schöner Gestalten die ästhetische Kraft seiner Kunst zu zeigen, vornemlich auch darauf zu sehen, dass das Bedeutende und

Interessante der Handlung in dem sichtbaren Ausdruk der Gestalten liege, also durch das Mienen- und Geberdenspiel derselben volständig ausgedrükt werden könne. Und nur solche Darstellungen sind es, von denen sich mit Gewisheit behaupten läst, dass sie, bei sonst zwekmässiger, ausdruksvoller Behandlung, ein höheres ästhetisches Wohlgefallen erregen, als die lebendige Darstellung desselben Moments auf der Bühne; und dis ist zugleich ein Beweis, dass dergleichen Auftritte eigentlich und ausschliessend der dramatischen Malerei angehören.

So klar nun auch diese Regel für die Wahl des Stoffes und Moments aus der Natur der Sache einleuchtet, so lehrt doch die tägliche Erfarung, dass die Historienmaler nur zu häufig wider dieselbe verstossen, und Gegenstände behandeln, die keines volständigen bildlichen Ausdruks fähig sind; daher denn auch dergleichen Arbeiten, alles Aufwandes von Talent und Kunst ungeachtet, ihre Wirkung verfehlen.

Der echte, mit dem Genie zu dramatischen Darstellungen geborene Maler, dem

beim Lesen einer Begebenheit das Bild des Auftrittes und die Gestalten der handelnden Personen, ihren verschiedenen Karakteren gemäs, vor dem Blicke der Fantasie aufsteigen; dessen schöpferischer Genius immer durch ein treues Gefühl, durch einen wahrhaften Trieb geleitet wird, läuft selten Gefahr, den interessantesten, und für bildliche Darstellung schiklichsten Moment zu verfehlen, weil seine Einbildungskraft ihn unwilkürlich darauf leitet; weil der Gegenstand und der Moment selbst ihm das Bild geben. Er macht es nicht absichtlich und mit Wilkür; es entsteht in ihm; er bildet es nur kunstmässig aus. Er liest die Begebenheit nicht blos, er sieht sie im Spiegel seiner innern Anschauung; und wo ihm kein Bild erscheint, da wird er auch keines malen wollen.

Aber nicht immer ist auch das Urteil des Künstlers so gebildet, dass es die Wirkung, welche der Dichter oder Geschichtschreiber durch die ihm eigenthümliche Kraft des Redeausdruks auf den Leser macht, von der malerischen Wirkung

einer interessanten Scene, die blos in dem, was sichtbar ist, liegen kan, gehörig unterscheide. In einem interessanten Auftritte wirken oft Bild und Wort, Geberde und Rede mit gleicher Macht, und wie ein unzertrenliches Ganzes aufs Gemüth. Leicht wird hier der Maler verleitet, das Interesse, welches zum Theil an den Reden der Personen haftet, ganz als in der Handlung ruhend zu betrachten. In solchen Fällen mus also der Maler den Moment mit besonderer Vorsicht prüfen, und wohl bemerken, was darin die Rede, und was das Geberdenspiel zum volständigen Ausdruk der Handlung beiträgt. Drükt das mimische Spiel der Personen für sich allein den Vorgang völlig verständlich aus; ist also die Rede blos begleitend, nicht wesentlich, so ist der Moment für seine Kunst tauglich, wenn er zugleich ein wohlgefälliges malerisches Bild darbietet. Liegt im Gegentheil das Bedeutende, das Wesentliche des Ausdruks zugleich auch in der Rede, und ist das mimische Spiel blos ein unterstüzender Bestandtheil des Redeausdruks, so dass, ohne die Worte, der Vor-

gang durch blosses Sehen allein nicht verstanden werden könte: so ist der Gegenstand, auch wenn er ein malerisches Bild gäbe, doch zur malerischen Darstellung nicht geeignet.

Es gibt aber auch Gegenstände, welche, obwohl sie ein malerisches Bild, und einen bestimmten, durch den sichtbaren Ausdruk völlig verständlichen, Moment darbieten, dennoch für die malerische Darstellung unzwekmässig sein können. Dis ist der Fal, wenn der Gegenstand einen durchaus misfälligen, widrigen, mit der Schönheit unverträglichen Inhalt hat, so dass er durch keine Kunst der Darstellung, durch keine Wendung der Ansicht, ästhetisch wohlgefällig werden kan; oder auch, wenn der Maler einen in der Wirklichkeit misfälligen, aber doch einer schönen Darstellung nicht unfähigen, Gegenstand ästhetisch unzwekmässig behandelt, indem er, stat das Misfällige durch Schönheit und Anmuth zu verhüllen, dasselbe vielmehr durch einen grellen Ausdruk hervorhebt, und so die

widrige Seite des Gegenstandes auf Kosten der Schönheit ins Licht sezt. Im ersten Falle ist der widrige Gegenstand an sich der schönen Darstellung unfähig, und der Künstler verkennt den Zwek seiner Kunst, wenn er dergleichen Stoffe behandelt; im lezten Falle wird er es nur durch den Ungeschmak oder Unverstand des Künstlers.

Alles was ein Bild blos leidender, zerstörenden Kräften unterliegender Menschheit gibt, macht einen unangenehmen Eindruk auf jedes wohlorganisirte Gemüth, und kan weder in der Natur, noch in der Kunst, wohlgefällig erscheinen; und wenn auch die Kunst das Unangenehme sehr mildert, so bleibt es doch immer widrig; ja die Wirkung des Gemäldes wird nur um desto widriger, je wahrer und natürlicher ein solcher Gegenstand gebildet wird. Und wenn auch Gewonheit oder religiöse Gefühle dergleichen in sich selbst widerwärtige Gegenstände erträglich, und sogar erbaulich machen können; so sind sie dennoch jedem gesunden, freien, von dergleichen Vorstellungen unbefangenen Geschmacke

zuwider, weil sie einer schönen Darstellung unfähig sind. Hätte Schönheitsgefühl, und nicht eine mit Schönheit unverträgliche Mönchsreligion, die neueren Künstler in der Wahl ihrer Gegenstände geleitet, so würden sie nie einen gekreuzigten Christ, oder ein von Blut triefendes Ecce homo, und noch weniger die zallosen scheuslichen Marterbilder gemalt haben, welche den Triumpf der christlichen Religion in ihrem höchsten Glanze zeigen solten. Aber im Dienste der Religion, die ihnen solche Gegenstände zu bilden gebot, muste die Kunst, um die Zwecke jener zu befördern, ihre wahre Bestimmung zulezt fast ganz aus den Augen verlieren.

Eben so wenig würde Salvator Rosa den im Pallast Colonna befindlichen Tod des Regulus, oder den vom Geier ausgeweideten Prometheus im Pallast Corsini, oder Poussin seinen Kindermord im Pallast Giustiniani und seine Pest im Pallast Colonna, auf die Weise, wie geschehen, dargestellt haben, wenn diese Künstler bei ihrer Wahl und Behandlung dieser

Gegenstände den Schönheitssin zu Rathe gezogen hätten.

Dass der Inhalt eines Gemäldes nicht misfällig und widrig sei, ist ein so wesentliches Erfordernis, dass die Malerei sich der Darstellung solcher Scenen, wo Leiden oder Tod, sei es auch eines grossen Mannes, der Hauptgegenstand ist, vielleicht zu ihrem Vortheil gänzlich enthalten solte. Der Tod eines Helden, eines Weisen, ist immer ein grosser, rührender Moment, und wir lesen jeden Vorfal der Art in der Geschichte mit dem grösten Interesse. Aber, wohlerwogen, ist es nicht der Tod selbst, sondern die ihn begleitenden Umstände, welche unser Interesse an demselben so sehr in Anspruch nehmen. Für die bildenden Künste, welche uns nur den Sterbenden oder Todten zeigen, nicht aber auch jene rührenden Nebenumstände erzälen können, ist darum auch ein solcher Moment der ungünstigste, den der Künstler aus seiner Geschichte wählen kan, obgleich der sentimentale Geschmak der neueren Kunst dergleichen Sterbeauftritte berühmter

Menschen vorzüglich zu lieben scheint. Nichts ist interessanter, als der Anblik eines Helden, der, von Gefahren umringt, der ihm drohenden Macht mit Muth und Kraft entgegenkämpft; aber, wenn er nun, nach geendigtem Kampfe, erschöpft, verwundet und sterbend daliegt, oder seine Freunde ihn entseelt vom Kampfplaze tragen; dan gewährt sein Anblik keine Freude mehr, wir wenden uns unmuthsvol und traurig hinweg. Alles, was ein solcher Gegenstand dem Künstler darbietet, ist etwa eine malerische Gruppe, und der verschiedene Ausdruk des Schmerzens an den Personen, die den Todten umgeben. Nur ein vom Gefühle des Schönen innigst durchdrungenes Genie kan aus solchem Stoffe eine durchaus gefällige Darstellung machen; daher auch gelungene Werke solches Inhalts höchst selten sind. In der neueren Kunst möchte wohl Rafaels Grablegung Christi im Pallast Borghese eines der wenigen genügenden Werke dieser Art sein.

Der Tod kan wohl in der Idee erhaben sein; in der Wirklichkeit ist er immer ein

den Sin empörender Anblik. Die Erscheinungen, die ihn begleiten, die Wirkungen, die er hervorbringt, sind sämtlich dem Grundgefühle unserer Natur, dem Gefühle des Lebens, zuwider; und nur, wenn sich sittliche Ideen damit verbinden, können sie einen pathetisch-rührenden, oder erhabenen Eindruk bewirken; aber in der bildenden Kunst sieht man mehr das Widrige, als das Erhebende des Todes.

Noch ein merkwürdiges Beispiel, welches zeigt, wieviel, neben der Wahl des Stoffes, auch von der Behandlungsart desselben abhängt; und wie dem vom Gefühle des Schönen geleiteten Genie gelingt, woran die Kunst des Geschiktesten scheitert, wenn es darauf ankomt, einen in der Wirklichkeit widrigen, gräslichen Gegenstand wohlgefällig darzustellen, ist Rafaels Kindermord: die einzige Darstellung dieses so oft behandelten Gegenstandes, die man mit innigem Wohlgefallen betrachten kan. Aber mit welcher Weisheit hat dieser grosse Künstler das Schrekliche jener Begebenheit gemildert, ohne die Wirkung des Ausdruks

zu schwächen! Wie glüklich ist bei ihm dieser Gegenstand von der humanen Seite gefasst! Er hat vornemlich die Angst und Verzweiflung der Mütter in dem Kampf um ihr geliebtestes ausgedrükt, und ihnen durch die Anmuth ihrer Bewegungen bei der höchsten Stärke des Affekts einen ausnehmenden Reiz zu geben gewust. Das Schrekliche wird von der Anmuth umhüllt; die Schönheit der Darstellung ringt gleichsam mit dem Widerwärtigen des Inhalts, und das wechselnd zurükgestossene und angezogene Gemüth fühlt sich von der Harmonie, in welche dieser Widerstreit der Empfindungen sich zur schönen Einheit des Ganzen auflöst, wunderbar bewegt und befriedigt.

Alle anderen Künstler, die diesen Gegenstand behandelt haben, Poussin, Le Brun, Rubens u. a. haben recht absichtlich das Heftige des Affekts, das Gräsliche des Mordens, die rohe Mordlust der Kriegsknechte, die Wuth der verzweifelnden Mütter, mit einem Worte das Unmenschliche dieser Begebenheit, herausgehoben,

und ihren Erfindungsgeist aufgeboten, dis auf recht vielfältige Weise auszudrücken.

Es ist merkwürdig und lehrreich, die drei Teppiche Rafaels, welche Darstellungen dieses Gegenstandes enthalten, mit dem von Marcanton, gleichfals nach Rafaels Zeichnung, gestochenen Blatte des Kindermordes zu vergleichen, und zu sehen, wie in diesem die verschiedenen Motive, welche in jenen Darstellungen die verschiedenen Gruppen in Handlung sezen, zu einem Ganzen vereint sind; und diese Blätter verdienten deshalb wohl eine ausführliche Zergliederung.

Bildnerei und Schauspielkunst stellen nur im Raume dar; die Malerei aber stellt zugleich den Raum selbst, in welchem sie ihre Erscheinungen auftreten läst, mit dar, und sie kan denselben, ihrem Bedürfnis gemäs, bald in den engen Spielraum einer Gestalt zusammenziehen, bald zu einem unabsehlichen Gesichtskreise erweitern. Daher ist sie auch vor allen andern Kün-

sten geschickt, solche Auftritte darzustellen, die eine grosse Menschenmasse in einem verhältnismässig grossen Raume vereinigen, z. B. Schlachten. Die Plastik kan zwar in erhobenem Bildwerk, in sofern dieses durch eine verbindende Grundfläche sich der Malerei nähert, dergleichen Auftritte bilden; aber, da ihr die Tiefe mangelt, doch nur sehr unvolkommen, und vielmehr bezeichnend als volständig ausdrückend, in einzelnen gegen einander kämpfenden Figuren und Gruppen; also eigentlich vielmehr einzelne Kampfscenen, als das mannigfaltige Kampfgewühl einer Schlacht. Mehr kan auch die Bühne nicht leisten, da die Grösse einer Schlacht mit dem engen Raume ihres Brettergerüstes in zu grossem Misverhältnisse steht; daher dergleichen Darstellungen auf der Bühne immer armselig, oft lächerlich ausfallen. Noch unfähiger ist die Dichtkunst, Schlachten darzustellen, denn in der Zeitform, worin sie für die innere Anschauung darstellt, kan sie das im Raume Zugleichvorhandene nur nach und nach, in einer Zeitfolge, zur Anschauung bringen. Ist dessen

nun eine beträchtliche Menge, so erliegt die Einbildungskraft dem fruchtlosen Streben, alle diese nach einander aufgezälten Theile in ein Ganzes zu vereinigen, und als Bild mit einem Überblik zu umfassen.

Die Malerei allein ist im Stande, das unermesliche Kampfgewühl einer Schlacht in jeder Ausdehnung und Grösse, die mit einem Blik umfasst werden kan, in allen verschiedenen Momenten des Angrifs und der Gegenwehr, des Kämpfens und der Flucht, des Siegens und Erliegens, mit dem mannigfaltig wechselnden Ausdruk des Muthes und der Furcht, der Wuth und des Schreckens, der rasenden Mordgier und der zagenden Todesangst, in einem Momente der Anschauung darzustellen. Darum sind auch Schlachten, obgleich Scenen des Mordens und Gemezels, nicht nur keine ungünstige, widrige, sondern gerade wegen der in einen Moment zusammengedrängten Fülle von Leben und Zerstörung, von höchster Thätigkeit und höchstem Leiden, vorzüglich angemessene, wohlgefällige Gegenstände für die

Malerei, wenn ein kühner, feuriger Geist, dessen Fantasie ein solches Gemälde zu schaffen und zu umfassen vermag, sie behandelt. Man lese die Schlachten in der Iliade, die Rittergefechte im Ariost, und sehe die Schlacht Konstantins von Rafael, oder die Schlachten Alexanders von Le Brün, und so grosse Meister auch Homer und Ariost in der dichterischen Behandlung solcher Gegenstände waren, so wird man doch nicht lange zweifeln, welcher von beiden Künsten es eigentlich zukomme Schlachten zu malen. Im Gegentheil lese oder sehe man in Shakspeare's Julius Cäsar den Tod dieses Helden auf der Bühne, und sehe ihn dan in dem besten Gemälde; und man wird sich überzeugen, welche Kunst das Pathetische und Tragische solcher Scenen mit der ihrem Inhalt angemessenen Wirkung am ausdrukvollesten und befriedigendsten darstellen kan. Scenen, wo ein Mord die Haupthandlung ist, z. B. der Tod Cäsars, der Tod der Virginia, Medeens Ermordung ihrer Kinder u. a. dgl. nehmen ausschliessend

das Gefühl in Anspruch, und müssen es, wenn die Darstellung dem Inhalt gemäs ist, heftig erschüttern. Aber der unvorbereitete, stillestehende Moment im Gemälde schwächt die Wirkung zu einem Grade, der nicht mehr im richtigen Verhältnis zu dem Gegenstande steht. Auf der Bühne hingegen, wo die That almälich vorbereitet wird, und dan in einem raschen Moment ihre Vollendung ereilt, wirkt die Darstellung einer solchen Scene mit ihrer ganzen erschütternden Gewalt auf das bewegte Gemüth.

Schlachtengemälde, ein jüngstes Gericht, eine Dantische Hölle, ein Sabinerinnenraub, ein Engelsturz, ein Götter- und Titanenkampf u. a. ähnliche Darstellungen sind nicht sowohl für das theilnehmende Gefühl, als vielmehr für die Fantasie. Sie rühren nicht wie das Pathetische in einem Trauerspiel; aber sie erregen das Lebensgefühl; sie spannen die Einbildungskraft, das wilde, gewaltige Gewühl von Zerstörung und Leben zu umfassen. Je länger das Auge auf

solchen Darstellungen umherschweift, desto lebendiger wird ihr Bild in der Fantasie; die grosse Mannigfaltigkeit läst den Blik nirgends haften, und das kühne Feuer der Darstellung wirkt begeisternd auf das Gemüth. Auch in solchen Gemälden bleibt die Wirkung des Eindruks weit unter der Wirklichkeit; aber in der Wirklichkeit ist auch eine Schlacht überhaupt kein ästhetischer Gegenstand; um es zu werden, mus ihn die Kunst in ihrem alles humanisirenden, verschönernden Zauberspiegel zeigen; in ihm erblicken wir dan nicht mehr den in der Natur schreklichen Gegenstand, sondern das Fantasiebild des von der Vorstellung einer Schlacht begeisterten Künstlers. Die grosse Mannigfaltigkeit der Gegenstände, das Feuer und die Gewalt der Kämpfenden, die stürmende Wuth der Affekte, die alle Schranken durchbrechende Lebensfülle, der alles verherende Tod in einen malerisch gefasten Moment vereint, erhalten das Gemüth des Betrachtenden in solcher Bewegung, dass er den Stillestand des Moments nicht bemerkt. Die Darstellung gefält und befriedigt. Wo hingegen

das Leiden auf eine oder wenige Figuren beschränkt ist, wo der Affekt nicht rüstig und belebend, sondern niederschlagend wirkt, da fühlt sich weder die Einbildungskraft gehörig beschäftigt noch das Gemüth gefällig bewegt, und man fühlt, dass die Darstellung, alles vom Künstler gesuchten und aufs höchste getriebenen Ausdruks ungeachtet, nicht die beabsichtigte Wirkung thut.

Man kan solche Stoffe, die durch den Kampf widerstrebender Kräfte vornemlich die Fantasie und das Lebensgefühl begeisternd aufregen, heroische nennen, zum Unterschied von den pathetischrührenden und tragischen, welche vornemlich das simpathetische Gefühl in Anspruch nehmen. Jene scheinen vorzugsweise der Malerei, diese vorzugsweise der Bühne günstig zu sein; leztere jedoch keinesweges so ausschliessend, dass nicht auch die Malerei manche derselben mit gutem Erfolg behandeln könnte.

Der Kunstgeschmak unserer Zeiten scheint indes entgegengesezte Grundsäze zu befol-

gen, und sich vornemlich in der Wahl und Behandlung solcher Auftritte zu gefallen, die nur auf der Bühne ihre volle ästhetische Wirkung thun können. Diese Richtung haben ihm David und dessen Schule gegeben, welche sich die Theaternatur der französischen Bühne zum Muster ihrer dramatischen Darstellungen genommen zu haben scheinen. Dem gemäs wählen ihre Anhänger gern starke erschütternde Scenen aus der römischen Geschichte, die auch schon von ihren dramatischen Dichtern für die Bühne sind behandelt worden, am liebsten Mordscenen, zu ihren Gemälden, die dan mit grossem Theaterpomp auf der Leinwand aufgeführt werden. Die Einführung dieses neufranzösischen Kunstgeschmaks hat nun zwar die Kunst aus der Schlafheit und Unbedeutsamkeit, zu welcher sie seit dem Verfal der Bolognesischen Schule almälich hinabgesunken war, wieder hervorgezogen, aber nur um sie in das entgegengesezte Äusserste des übertriebenen Ausdruks und einer mit blendenden, rauschenden Effekten prunkenden Technik hinüber zu schnellen. Es ist nicht das kräftigschöne Leben

der Natur, noch der Geist echter Idealität, was in dem Stile dieser Schule athmet, sondern eine hohle, gespreizte, die Kunst zur Schau tragende, modernantike Theaternatur *). Wer seinen Geschmak an diesem Stile gebildet hat, dem müssen Rafaels Werke fade, kalt, nüchtern und ausdrukslos erscheinen, so etwa, wie den Franzosen auch die grichischen Tragiker (und wenn sie aufrichtig sein wollen, auch die alten Bildwerke) erscheinen.

Die theatralische Behandlung eines Stoffes und die theatralische Handlungsweise sind von der malerischen Behandlung und Handlungsweise ganz verschieden. Darum verdient ein Maler, der eine Scene, wie ein theatralisches *Tableau* darstelt, gerechten Tadel. Diese Verschiedenheit der theatralisch-dramatischen und der malerisch-dramatischen

*) Ausführlicher hat der Verf. die neufranzösische Schule in seinem Sitten- und Kulturgemälde von Rom S. 220—24 karakterisirt.

Behandlungsweise hat sogar irgend jemandem zu der Behauptung Anlas gegeben, dass der Maler seinen Stof vielmehr aus epischen und historischen, als aus dramatischen Werken wählen solle. Nach unserer Überzeugung sind auch die alten Tragiker eine ergibige Quelle für den dramatischen Maler; aber dieser mus sich darauf verstehen, den von dem Dichter schon seiner Kunst gemäs behandelten Stof von der theatralischen Form zu befreien, und ihn in eine malerisch-dramatische Form zu kleiden. Von dieser nothwendigen Bedingung einer malerischen Darstellung dramatischer Stoffe scheinen die französischen Maler so wenig zu ahnden, dass sie vielmehr die Theatermanier, die sie fliehen solten, zum Muster des ihrigen gewählt haben, indem sie nicht allein ihre Komposizionen theatralisch anordnen, sondern auch ihre Figuren theatralisch, d. h. mit affektirten, übertriebenen Geberden und Bewegungen handeln lassen, so dass, wer von der französischen Theatermanier keine Vorstellung hat, dieselbe aus den Gemälden Davids und seiner Schule erlangen kan.

Wir finden auch nicht, dass die älteren grossen Maler, und der gröste unter ihnen, Rafael, den Zwek der Malerei in Darstellung gewaltsamer Handlungen, und in heftige Rührungen gesezt haben. Sie wählten lieber, wo sie freie Wahl hatten, ruhigthätige Handlungen und durch einen gemässigten Affekt belebte Momente, und stelten diese durch den wahrsten, angemessensten Ausdruk dar. Sie suchten durch Bedeutsamkeit zu interessiren; ihre Darstellungen rühren, aber nicht stürmisch, sondern sanft und innig, wie es dem Wesen einer Kunst gemäs ist, deren Schönheiten nur in ruhiger Betrachtung genossen werden können.

Kein Künstler war, bei seinem grossen Genie zur dramatischen Malerei, so sehr in der Wahl seiner Gegenstände gebunden, als Rafael; und doch hat keiner besser verstanden, oder vielmehr richtiger gefühlt, was die Malerei vermag, und was sie eigentlich sol, und keiner hat es bis jezt so volkommen geleistet. Darum aber wähne man nicht, dass er seinen Nachkommen

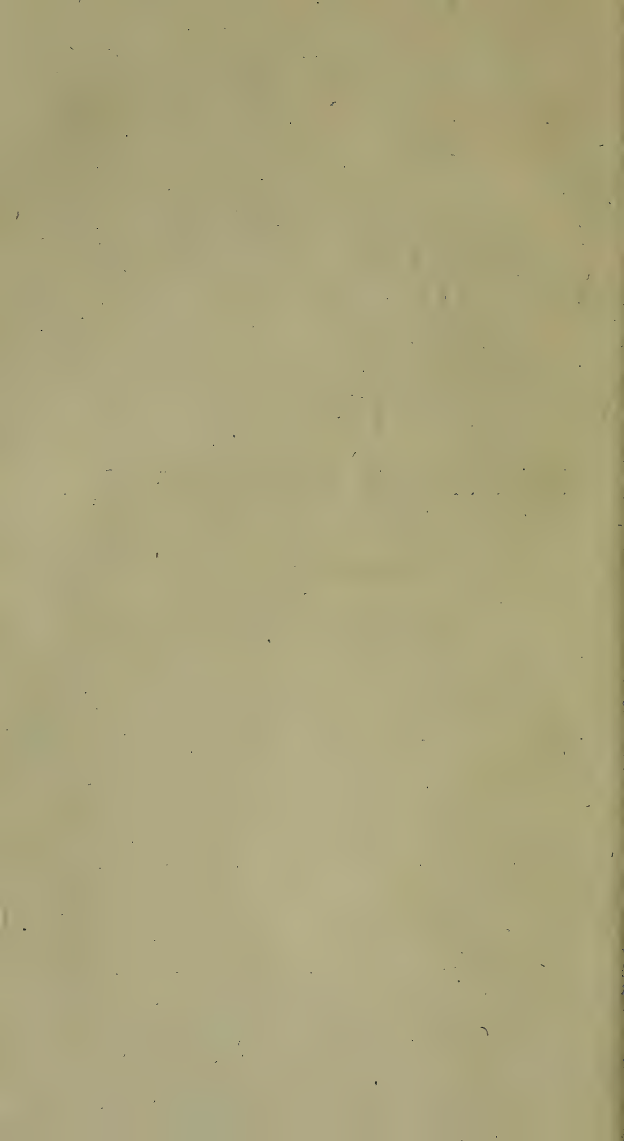
nichts mehr für die Vervolkomnung der Kunst zu thun übrig gelassen habe. Auch er war, aller Grösse und Selbständigkeit ungeachtet, von dem Geiste seines Zeitalters befangen. Die Kunst konte sich im Dienste der Kirche zu keiner höheren Reinheit des Stils aufschwingen; die höhere Vortreflichkeit der antiken Bildwerke fing man damals zwar zu ahnden an, aber sie waren dem Stil und Geiste der neueren Malerei, die auf einem ganz andern Sisteme beruhte, zu fremde, um den einzigmöglichen Vereinigungspunkt ihrer entgegengesezten Richtungen schon damals zu finden; und ehe der nicht gefunden ist, kan das Studium der Antike nur zu Misgriffen verleiten. Auch würden allein schon die Kürze seines Lebens, und die Menge seiner Arbeiten ihn gehindert haben, sich den Stil und Geist der Idealität, besonders in den Formen, mehr anzueignen, und die Schönheit eben so volkommen, als den Karakter und Ausdruk in seine Gewalt zu bringen. Desungeachtet werden der Stil seiner Komposizion (der einzig wahre und zwekmässige für die dramatische Ma-

lerei), die individuelle Karakteristik seiner Gestalten, die Bedeutung und Grazie, so wie die natürliche Motivirung und das richtige Mass des Ausdruks und der Bewegung in jeder handelnden Person, dem Künstler von wahrem Talent für dieses Fach der sicherste Leitstern sein. Rafael ist, unter allen grossen Meistern der neueren Kunst, der einzige, dessen Leitung sich ein junger Künstler von selbständigem Talent und eigenem Nachdenken unbedingt überlassen kan; besonders aber wird er von ihm lernen, was malerisch-dramatische Behandlung eines Stoffes heist, und wie er auf dem eigenthümlichen Gebiete seiner Kunst, die Vorzüge derselben so behaupten kan, dass weder die an volkommener Formenschönheit ihr überlegene Plastik, noch die an dramatischer Kraft ihr überlegene Schauspielkunst dieselben verdunkeln können.

X.

UBER

RAFAELS TEPPICHE.



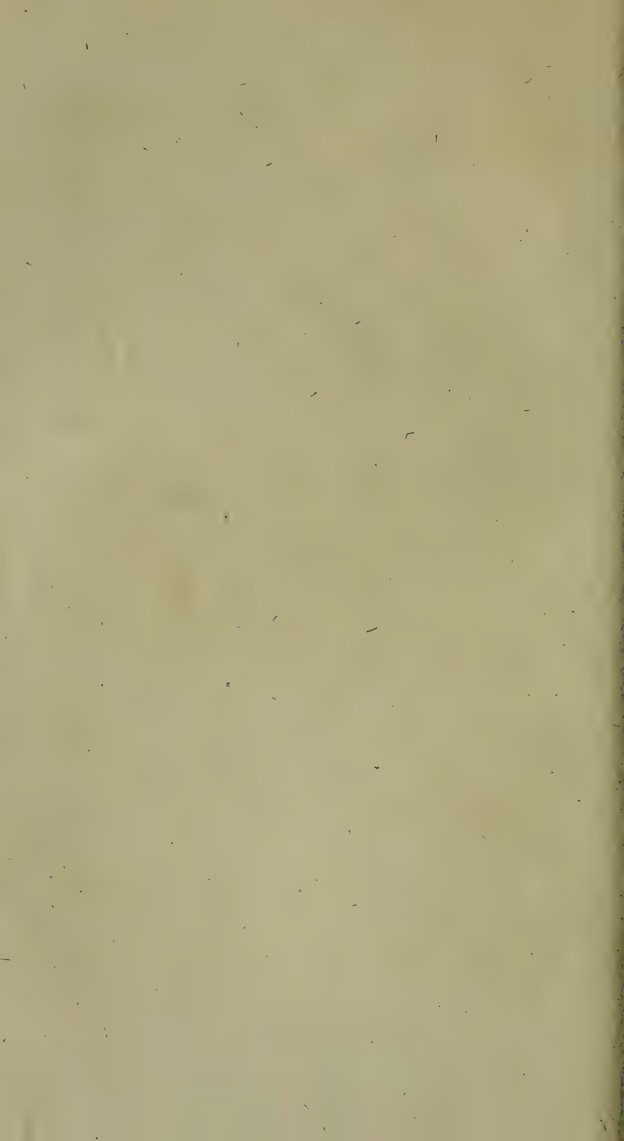
DEM

HISTORIENMALER

HERRN

GERHARD VON KÜGELGEN

IN DRESDEN.



Nicht blos Schwierigkeiten, Hindernisse und Noth sind die Feuerprobe des echten Kunsttriebes; die Gunst des Glückes, Ehre, Gewin, und alle daraus hervorgehenden Vorteile und Genüsse des Lebens, sind oft härtere Prüfungen für den Künstler, als jene, welche unaufhörlich sein besseres Selbst zum Kampfe aufrufen, wärend diese ihn leicht in die verderbliche Ruhe eines wohlbehaglichen Selbstgefühls einwiegen. Der wahre Trieb zur Kunst läst sich weder durch jene abschrecken, noch durch diese seinem natürlichen Berufe entlocken.

Diese treue, durch die Idee des Schönen begeisterte Liebe zur Kunst; diese reine geistige Wollust des Dichtens und

Bildens; dieses sich nie ganz genügende, und doch immer sich selbst belonende Streben; dieser feste Glaube an Humanität in der Menschheit und in der eigenen Brust; diese heilige Scheu vor dem Unwahren und Gemeinen, sind die wahre allein seligmachende Religion der Kunst. Auch Du, alter Freund, hast diesem Glauben, dieser Liebe, und diesem Streben mit einer in unserm profanen, alles profanirenden Zeitalter seltenen Religiosität mänlich durch die That gehuldigt. Dein unbefangener, der Natur getreuer Sin, Dein ruhig prüfender Verstand, Dein mit sich selbst einiges Gemüt, liessen Dich früher schon den Weg ahnden, und späterhin deutlicher erkennen, welcher, zwischen soviele Abwege disseits und jenseits hindurch, sicher zum Ziele führt. Bekant mit den älteren und neueren Werken der Kunst,

und in richtiger Einsicht ihres Zweckes, überzeugtest Du Dich in dem Wirwar unverständiger Meinungen bald, dass weder jene kindische Einfalt, welche gern wieder zu den frühen, in ihrer Art achtungswürdigen, aber mangelhaften und unbehülflichen, Bestrebungen der neueren Kunst in ihrer Kindheit, zurükkehren möchte; noch jener erkünstelte Pietismus, der, durch die Nachäffung der einfältig-frommen Vorzeit, in seiner mistischen Glorie, die Bewunderung der Schwachen und Leichtgläubigen zu erregen sucht, und in den Madonnenbildern, Kruzifixen und Martern des Katholizismus das Heil der Kunst verkündigt; noch auch die zwekwidrige, starre und geistlose Nachahmung der Idealformen der alten Plastik; noch auch die theatralische Manier der Pariser-Schule, je dahin führen könne. Du sahest ein, dass die jezt von

allen Banden religiöser und politischer Zwecke abgelöste, sich selbst überlassene Malerei ernstlicher als je streben müsse, ihre Selbständigkeit auf eine bedeutende, würdige, dem idealen Zwecke der Kunst entsprechende, Weise zu behaupten; dass also ihre, in glüklicheren Zeitaltern hervorgebrachten, klassischen Werke allerdings Muster des Studiums und der Bildung, aber nicht der unbedingten und unverdauten Nachahmung und Nachäffung sein, — sondern vielmehr zur Hervorbringung eines musterhaften Tipus, und Begründung eines eigentümlichen, unserer Kulturstufe entsprechenden Stiles dienen sollen: und dass dieser Stil ungefähr zwischen dem Stile Rafaels und dem der Antike in der Mitte liegen, von jenem den individuellen dramatischen Ausdruk des bestimten Moments einer malerischen Darstellung, von die-

sem die höhere Idealität und karakteristische Formenschönheit der Gestalt in sich aufnehmen müsse.

Wenn diese, im barbarischen Norden, fern von aller wahren Kunst, aber mit desto lebendigerer Sehnsucht nach ihr, so glüklich gefaste und lange genährte Idee Dich zu dem Entschlusse begeistern konte, Deinen dortigen, in jeder andern Hinsicht wünschenswerthen, Verhältnissen zu entsagen, und dem Versuche ihrer Verwirklichung die gereifte Kraft Deines Geistes und Lebens zu widmen: so darfst Du auch erwarten, dass dieser rühmliche Entschlus nicht fruchtlos sein, dass ein glüklicher Erfolg Dein Streben belohnen werde. Die richtige Schäzung Deiner Kräfte und Dein Vorsaz nichts darzustellen, was nicht mit anschaulicher Klarheit in Deiner Einbildungskraft gereift

ist, werden Dich vor Verirrungen bewahren, und Dir selbst die Grenzlinie ziehen, wie weit es Dir, diesem hochgestekten Ziele zu nahen, vergönt ist.

Was manche Kunstrichter unserer Zeit, ganz im Geiste derselben, auf ihrem niedrigen und beschränkten Standpunkte, gegen das Streben nach dem Ideale, von dem sie selbst keinen bestimten Begrif haben, warnend einwenden, darf den Künstler, der sich des Vermögens zu diesem Streben bewust ist, nicht irren. Misbrauch und Unvermögen können einen an sich notwendigen Zwek entstellen und verfehlen; aber er ist darum nicht weniger notwendig und unwandelbar. Sol die ewige, in unveränderlichen Naturgesezen des menschlichen Geistes beruhende Kunst sich etwa nach Zeit und Umständen bequemen? Was kan sie sein, wenn nicht

Darstellung des Ideals ihr Zwek ist? und was ist das Idehl anders, als das Wesentliche, das Unveränderliche, das in allem Wechsel ewig fest Bestimte? Woran liegt die Schuld, dass der rechte Tipus seiner Darstellung in der neueren Malerei noch nicht gefunden worden? War es in unserm unpoetischen Zeitalter der Dichtkunst möglich, Meisterwerke wie Göthe's Ifigenie und Torquato Tasso, und wie Vossens Luise, hervorzubringen, die sich, im Geiste der Alten gedichtet, den klassischen Werken des Altertums an die Seite stellen dürfen: so mus ein Gleiches auch der bildenden Kunst möglich sein, sobald ein Künstler sich findet, der mit origineller Kraft jenen Geist genialisch zu fassen und sich anzueignen vermag. Dass es der Natur auch in unsern Tagen nicht unmöglich ist solche Künstler hervor-

zubringen, hat sie, wenn es anders eines Beweises bedürfte, durch unsern zu früh verstorbenen Carstens bewiesen.

Darum strebe auch Du müthig, und aus bester Einsicht, dem Treflichen nach: und nim die Zueignung dieses bereits vor zwölf Jahren niedergeschriebenen Aufsazes über jene bewundernswürdigen Erfindungen des göttlichen Rafaels, deren Betrachtung uns damals so manchen lehrreichen Genus gewährte, und die leider jezt nicht mehr in Rom gesehen werden, als ein Merkmal meiner unwandelbaren Liebe und Achtung.

F.

Unter den zallosen religiösen Festen des neuen Roms, welche im Laufe des Jahres den frommen Müssiggang der Pfaffen sowohl als des Volks fast unaufhörlich beschäftigen, und das Einerlei der altäglichen Andachtsübungen mit dem Reize der Abwechslung würzen, zeichnet sich das Frohnleichnamsfest in mehr als Einer Rüksicht vorzüglich aus. Der blendende Pomp der feierlich prächtigen Prozession, durch welche das Oberhaupt der Kirche mit einem ungeheuern Gefolge von Kardinälen, Bischöfen, Prälaten, und den Mönchen der sämtlichen Orden, diesen Tag verherlicht; der morgenländisch-gothische Karakter dieses heiligen Schaugepränges; der unabsehbar unter den festlich geschmükten Arkaden des Petersplazes und der zunächst angrenzenden Strassen, langsam sich fortbewegende Zug; die majestätische Gruppe des Papstes, der, rings von einem weiten,

schimmernden Atlasgewande umflossen, unter einem Baldachine vor der geweiheten Hostie kniend, gleich einer sichtbaren Gottheit über der zallosen Volksmenge emporgetragen, vorüberschwebt; das feierliche Geläut der Glocken; das hin und her wogende Menschengewühl, — Alles vereinigt sich hier zu einem, in seiner Art einzigen, Schauspiele für den Menschenbeobachter, welcher noch nicht Gelegenheit gehabt hat, die Macht eines religiösen Wahns im grossen wirken zu sehen; denn einen so glänzenden Triumf über die Vernunft kan der Aberglaube nur in Rom feiern. Und wenn auch dieser Gedanke den Beobachter im Momente des algemeinen Taumels, der sich der Menge rings umher bemächtigt, nüchtern erhält, so kan er doch seinen Sin dem betäubenden Eindrucke der Gegenwart nicht verschliessen. Er unterliegt simpathetisch einer Wirkung, die sich mit magischer Gewalt aller Gemüther bemächtigt. Wenn die imposante Gruppe ihm vorüberschwebt, und nun plözlich Alles um ihn her auf die Knie niederstürzt, und an die Brust schlägt, so kan auch er

sich eines geheimen Schauers nicht erwehren. Aber so wenig man einen Gaukler, welcher der unwissenden Menge geheime Kräfte der Natur vorspiegelt, bewundern mag, so wenig fühlt auch die Vernunft sich geneigt, diese Gaukelei, so ehrwürdig und heilig sie in dem Gewande der Religion erscheint, zu achten oder zu billigen. Darum läst auch alle diese blendende Herlichkeit, wie jeder Genus, von dem der Geist sich nichts zueignen kan, eine Lere im Gemüthe zurük, und das unangenehme Gefühl der Erschlaffung einer von dem Gedränge so vieler Gegenstände überfüllten Einbildungskraft. Man fühlt sich, was man von allen religiösen Feierlichkeiten Roms sagen kan, von dem einmaligen Anblik für immer gesättigt.

Aber dieses Fest bietet zugleich einen anderen Genus dar, dessen man nicht leicht überdrüssig wird, der den Geist zu edleren Gefühlen erhebt, der das Gemüth erquikt, und um dessentwillen jeder Freund des Schönen der Wiederkehr dssselben im folgenden Jahre mit neuem Verlangen entgegen

sieht. Diesen Genus gewähren die Teppiche Rafaels, die wärend jener Feierlichkeit in der Halle, welche vom Petersplaze in den Vatikan führt, zur Prachtschau ausgehängt werden. Sie sind nur in diesen wenigen Tagen sichtbar, und diese Seltenheit ihres Anbliks erhöhet die Aufmerksamkeit des Betrachters und den Werth der flüchtigen Stunden.

Man hat hier Gelegenheit, die algemeine und grosse Wirkung dieser Werke auf das Gefühl selbst der untersten Volksklasse zu beobachten, und sich zu überzeugen, dass Rafael eben so gewis als Homer, ein Volksdichter in seiner Kunst war. Die Pläze vor der Predigt des Apostels Paulus an das athenische Volk, vor der Anbetung der Weisen, dem Ananias, und besonders vor dem Kindermord, sind selten leer von Zuschauern aus dem gemeinen Volke, welche durch die Lebhaftigkeit, womit sie einander ihre Gefühle mittheilen, ihr lebendiges Interesse an diesen Darstellungen zu erkennen geben, deren Inhalt ihnen von Jugend auf

bekant, und durch die Religion ihrem Gefühle geheiliget ist. Und doch sind die besten dieser Teppiche, wie sie jezt gesehen werden, nur Schatten ihrer Urbilder, von denen noch sieben, unter dem Namen der Kartons von Rafael, in England aufbewahrt werden, und von denen Richardson, — der einzige der früher dieser Kunstwerke ausführlich, und auf eine würdige Art, erwähnt, — mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptet, dass sie einen höheren Begrif von Rafaels Geiste zu geben im Stande seien, als selbst die Stanzengemälde desselben im Vatikan. Aber ungeachtet alles dessen, was diese Darstellungen unter den geistlosen Händen der Teppichwirker eingebüst haben; ungeachtet der vielen und groben Verzeichnungen, des verblichenen Kolorits wodurch alle Haltung und Harmonie verloren gegangen, und der Härte der Umrisse wodurch der Ausdruk oft zu Karikatur verunstaltet worden; ungeachtet ihres Entblöstseins von Allem, was blos den Sin vergnügen kan, geben sie dennoch einen so reichen und innigen Kunstgenus, dass man, entzükt von

den noch vorhandenen, durch alle jene Entstellungen unvertilgbaren Vortreflichkeiten, in diesem dürftigen Gewande die reiche Fülle und Herlichkeit des Rafaelischen Genius nur um so mehr bewundert.

Dies völlige Entblöstsein von allem Reize einer mit Kunst und Liebe besorgten Ausführung; dieser gänzliche Mangel des mechanischen Verdienstes; ja der überal sichtbare Nachtheil, den der Geist dieser Werke dadurch in Form und Ausdruk, und in der sinlichen Harmonie des Ganzen, notwendig hat erleiden müssen, ohne ihnen ihre wesentliche Vortreflichkeit rauben zu können, müssen jeden Betrachter zu der Bemerkung führen, dass die wahre Vortreflichkeit eines dramatischen Gemäldes, so sehr auch immer die mechanischen Vollendung daran erfreuen mag, unabhängig sein müsse von jenen äusseren Vorzügen und Mängeln, welche sich blos auf die sinliche Wirkung eines Kunstwerks beziehen. Diese Bemerkung, welche sich dem Betrachter bei Rafaels meisten Werken, in den Stanzen und Logen des

Vatikans und in der Farnesina schon öfter aufdringen muste, wird hier ihre volle Bestätigung erhalten. Wenn man das ästhetische Kunstverdienst dieser Teppiche mit ihrer mechanischen Ausführung zusammen hält, so mus man bekennen, dass sie einerseits zu dem Vortreflichsten, und anderseits zu dem Schlechtesten gehören, was die neuere Malerei besizt. Und wenn man den hohen ästhetischen Genus, den Rafaels Werke bei jeder neuen Betrachtung immer mehr gewären, je inniger man mit dem Geiste des Künstlers vertraut wird, gegen das Vergnügen hält, welches die grösten Meisterwerke eines kühnen oder gefälligen Pinsels, vereint mit allem Reize eines harmonischen Licht- und Farbenzaubers bewirken; wenn man, — der Vergleich wird manchem Liebhaber und Kenner einen Schauer über den Leib jagen, — einen der besten dieser Teppiche mit dem gepriesensten Gemälde Correggio's in die Wage echter Kunstschäzung legt: so wird diese jedem Werke in seiner Art eine hohe Vortreflichkeit zugestehen; sie wird dem Bilde Correggio's in der Macht

den Sin durch den Zauber der Farbenharmonie zu entzücken, den Vorzug geben; aber unser Geist, unser Menschengefühl wird dem höheren Kunstverdienste Rafaels in dem mangelhaften Teppiche huldigen, und ihm den Preis der Schönheit reichen *).

---

*) Dieser Ueberzeugung ist der Verf. auch noch jezt, nach seinem Aufenthalte in Dresden, wo Correggio's Genius in seiner ganzen Herlichkeit stralt. Nur wünscht er richtig verstanden zu werden. Er ist weit entfernt, durch die obige Vergleichung das grosse, in seiner Art einzige Verdienst Correggio's, das er mit gebürender Achtung und Bewunderung anerkent, schmälern zu wollen. Echte Kunstschäzuug ist ihm nichts anders, als Beurteilung eines jeden Werks nach Masgabe seines Verhältnisses zu dem Zwecke der Kunst. Ein Kunstwerk kan sehr mangelhaft sein, und doch die höheren Forderungen der Kunst befriedigen, und im Gegenteile kan ein Kunstwerk in seiner Art vollendet sein, und doch die höheren Forderungen der Kunst unbefriedigt lasseu.

So gewis ist es, dass ein aus lebendiger Empfindung hervorgegangenes Kunstwerk auch des erhabensten und gebildetsten Geistes, wenn es nur nicht den Stempel der Gelehrsamkeit oder einer mistischen Dunkelheit, sondern das unverkünstelte Gepräge der Natur trägt, zu dem Gefühle jedes Menschen verständlich spricht. Ja, man darf dreist behaupten, dass ein Werk der bildenden Kunst und vorzugsweise der dramatischen Malerei, welchem diese algemeine Verständlichkeit eines natürlichen Ausdruks, diese Tauglichkeit, das Gefühl jedes Menschen, sei es durch das reinmenschliche Interesse seines Inhalts, oder durch Grösse, oder durch Schönheit zu rühren, mangelt, auch den wahren Zwek der Kunst nicht erfült.

Die Sprache der bildenden Künste sol algemein verständlich sein, denn sie beruhet auf nichts Künstlichem und Übereinkömlichem. Sie bedient sich zu ihrem Ausdruk alverständlicher, natürlicher Zeichen; und das Interessanteste, was die bildenden Künste auszudrücken haben, und ihrer

Natur gemäs am volkommensten ausdrücken können: bestimte Karaktere und Zustände des Gemüths, wie sie sich durch sichtbare Veränderungen an der Menschengestalt äussern, — ist jedem Menschen, vermittelst seines fisiognomischen und simpathetischen Gefühles, verständlich. Wenn der Künstler diesen Zwek fest im Auge hat, und durch die Kraft seines gebildeten Talents treffend in schöner Darstellung ausführt, so werden seine Werke, auch wenn man den besondern Inhalt derselben nicht wüste, jedem Zeitalter und jeder Menschenklasse verständlich sein, weil sie den Ausdruk der, unter allen Modifikazionen künstlicher Sitten immer gleichen Menschennatur enthalten. Das Algemeinste fält hier auf eine bewundernswürdige Weise mit dem Individuellen so zusammen, dass dadurch die Sprache der bildenden Künste selbst der, in anderer Hinsicht ihr so sehr überlegenen Sprache der Dichtkunst, den Vorzug streitig machen kan.

Die Dichtkunst bedient sich zu ihren Darstellungen künstlicher, abstrakter Zei-

chen, die nur diesem oder jenem Volke eigenthümlich sind; und was sie durch diese am volkommensten ausdrücken kan, sind Gedanken und Ideen, also Vorstellungen, die der Dichter, um sie dem inneren Sinne anschaulich und fühlbar zu machen, in das Gewand der Empfindung und des bildlichen Ausdruks kleidet. Werke der Dichtkunst dürfen also auch von dem, welcher auf ihren Genus Anspruch macht, mit Recht eine höhere Kultur und Erhebung des Geistes zu Ideen fordern. Dieses ist besonders in kultivirten Zeitaltern der Fal; und sie können der untern Volksklasse nur dan verständiich sein und gefallen, wenn sie Gegenstände aus ihrem Kreise, aus der Sfäre des altäglichen Lebens darstellen. Die erhabensten Ideen in Klopstoks Oden, die vortreflichsten Scenen in Schillers Don Karlos, die schönsten Stellen in Göthe's Ifigenie oder Tasso werden die ungebildete Menge ungerührt lassen, weil sie ihr unverständlich sind. Rafaels Scenen des Kindermords hingegen, sein Paulus der den Athenern predigt, sein erblin-

dender Zauberer Elimas, seine Anbetung der Hirten u. a. sind jedem der sie betrachtet, dem ungebildeten Landmanne, wie dem gebildetern Städter, durch die grosse Deutlichkeit der Handlung, durch die trefliche Wahrheit des Ausdruks verständlich. Sie rühren jedes Menschenherz, und ihr Inhalt erklärt sich, auch wenn man mit der besonderen Begebenheit nicht bekant wäre, völlig durch sich selbst, ohne dass diese Popularität eine Einschränkung der höheren Forderungen an die Kunst nöthig machte. Die Werke Rafaels rechtfertigen ihre Popularität, die etwas ganz Anderes ist als die Gemeinheit, welche die Werke der Niederländer auszeichnet, dadurch, dass sie nicht weniger den geläuterten Geschmak des Kenners durch die höheren Schönheiten des Stils in Komposizion, Zeichnung und weiser Anordnung aller Theile zu einem malerisch schönen Ganzen befriedigen, als sie durch die grosse Natürlichkeit der Handlung und des Ausdruks, durch die schmuklose Einfachheit und Klarheit der Darstellung, den schlichten Menschensin rühren und erfreuen.

Der Einwurf, dass ein Künstler durch andere Vortreflichkeiten, z. B. durch eine feurige, in geräuschvollen Komposizionen mit ihrem Reichthume schwelgende Fantasie, durch Wiz und Gelehrsamkeit, durch bedeutungsleren Liebreiz, durch schimmernde Tinten und einen meisterhaften Pinsel uns für den Mangel jenes wahren und lebendigen Ausdruks, der allein eine dramatische Darstellung durch sich selbst erklärlich macht, entschädigen könne, bedarf bei einsichtsvollen Kennern wohl kaum einer Widerlegung. Ia man solte, da die Sache an sich so klar ist, kaum glauben, dass dergleichen Einwendungen gemacht werden könten, wenn nicht die Erfarung lehrte, dass nicht blos sogenante Kunstkenner, die man eigentlich Bilderkenner nennen solte, sondern sogar Künstler selbst, solcher Meinung sein müssen, da nicht nur jene häufig solche Werke als vortreflich preisen, sondern auch diese dergleichen hervorbringen, in welchen jene falschen aber blendenden Vorzüge auf Kosten der wesentlichen herschen, von denen oft keine Spur darin zu finden ist, wärend die Technik

und der Farbenreiz zu dem höchsten Grade der Volkommenheit gebracht sind. Aber nie kan das Notwendige durch das Entbehrliche ersezt, unter keinen Umständen darf das Wesentliche dem Zufälligen aufgeopfert oder untergeordnet werden. Aller Reiz der äusseren sinlichen Schönheit und Vollendung ist nicht im Stande das selenvolle Leben des natürlichen Ausdruks, diesen wesentlichen Bestandtheil einer dramatischen Darstellung zu vergüten. Rafaels Werke geben, wie schon vorhin bemerkt worden, den anschaulichsten Beweis, dass alle äusseren Volkommenheiten eines Gemäldes, so grosses Malerverdienst sie bei dem Künstler voraussezen, so wünschenswerth sie mit Recht zu einem volkommenen Gemälde sein mögen, doch an sich weder das Wesen der Malerei ausmachen, noch ihre Wichtigkeit je bis zu dem Anspruche erheben dürfen, den Mangel wesentlicher, innerer Vorzüge ersezen zu können.

In einem Kunstwerke, dessen Zwek Menschendarstellung, wo also der

Mensch im ganzen Umfange seines Begriffes, und immer als fühlendes und handelndes Wesen, der Hauptgegenstand ist, da sol kein anderes Verdienst, kein anderes Interesse sich wichtig machen. Alle Künstlichkeit der Ausführung, alle Wissenschaft und Kentnis sol sich bescheiden und anspruchlos hinter der ausdruksvollen und schönen Darstellung des Inhalts zurükziehen. Keine theatralische Gruppirungskunst, kein lerer Effekt schönfarbiger Tinten, keine Gaukelei eines blendenden Licht- und Schattenspiels, sol der Sin auf Kosten der Wahrheit, keine prunkende Technik den Verstand auf Kosten des Gefühls bestechen. Rein und kunstlos wie aus der lebendigen Natur aufgefast, und doch in kunstmässiger Schönheit, damit es dem durch das Ideal geläuterten Geschmak genüge, sol das Bild durch den Sin in die Sele des Betrachtenden dringen; es sol den Sin vergnügen, aber es sol noch mehr, es sol auch dem Geiste gefallen, es sol das Gemüth in allen seinen Kräften harmonisch beleben und erfreuen. Hat eine Darstellung nicht durch ihren Inhalt

ein wahres Interesse, ist sie nicht fähig das Gemüth zu bewegen, den Geist mit Ideen zu beschäftigen, das Gefühl über die Sfäre des altäglichen Lebens empor zu heben: so ist ein solches Gemälde ein zwekloses, seines Daseins unwürdiges Kunstwerk, wenn es gleich mit Correggio's Zauberfackel beleuchtet, mit Mengs Gelehrsamkeit ausgedacht und mit Denners Pinsel gepinselt wäre. Dass die Darstellung nicht mehr als Kunst, sondern in kunstmässiger Schönheit als Natur erscheine, ist der Gipfel aller Kunst.

Die Anzal der Teppiche, welche, unter Rafaels Namen, jährlich einmal, wärend der Feier des Frohnleichnamsfestes die Vorhalle des Vatikans schmücken, beläuft sich auf ein und zwanzig. Man könte zweifeln ob Rafael wirklich zu allen die gemalten Kartone verfertigt habe, da man bei keinem gleichzeitigen Schriftsteller die Anzal derselben aufgezeichnet findet. Wir nehmen sie hier indes für Rafaels Werke, da keines derselben den Geist dieses Künst-

lers ganz verleugnet; denn obgleich sie von sehr ungleicher Güte sind, so zeigt doch auch in den schlechtesten die Komposizion Spuren desselben. Zu diesen mag Rafael blos die erste flüchtig entworfene Idee gegeben haben, die hernach von seinen Schülern im Grossen ausgeführt, und durch die ungleiche Geschiklichkeit der Teppichwirker mehr oder weniger entstelt worden ist. Wenn man also auch den Antheil, den Rafaels eigene Hand an diesen Darstellungen hat, nicht mit Gewisheit anzugeben vermag, so kan man doch ihren, von des Meisters Namen unabhängigen, auf sich selbst beruhenden Kunstwerth richtig schäzen, und diesem gemäs geordnet führen wir sie hier sämtlich in kurzer Benennung ihres Inhalts auf. Im Verlaufe dieses Aufsazes wird blos von den vorzüglicheren die Rede sein.

1) Paulus predigt vor dem Volke zu Athen.
2) Der Tod des Ananias.
3) Paulus blendet den Zauberer Elimas.

4) 5) 6) Der betlehemitische Kindermord auf drei Teppichen, von denen aber nur zwei von ausgezeichneter Vortreflichkeit sind.

7) Das Volk zu Listra wil dem Paulus und Barnabas opfern.

8) Die Auferstehung Christi.

9) Christus übergibt dem Apostel Petrus die Schlüssel mit den Worten: *Weide meine Schafe.*

10) Die Anbetung der Könige.

11) Petrus und Johannes heilen einen Lahmen an der Pforte des Tempels.

12) Der wunderbare Fischzug.

13) Die Bekehrung des Saulus.

14) Die Anbetung der Hirten.

15) Die Darbringung des Christkindes im Tempel.

16) Die Steinigung des heiligen Stefans.

17) Christus am Tische mit den Iüngern zu Emaus.

18) Die Ausgiessung des heiligen Geistes.

19) Die Himmelfahrt Christi.
20) Christus erscheint der Magdalena als Gärtner.
21) Christus erlöst die Selen der Väter aus den Limben.

Ohne in eine umständliche Beschreibung dieser Werke einzugehen, welche, bei dem Mangel eigener Anschauung, dem Leser leicht mehr lange Weile als Nuzen schaffen möchte, werden wir uns hier blos im Algemeinen über den in den vorzüglichsten dieser Teppiche herschenden Stil verbreiten, und die an ihnen entwickelten Gedanken auf feste Grundsäze der Kritik zurükzuführen suchen. Nur auf diese Weise können Beurtheilungen von Kunstwerken auch in Ermangelung ihres Anbliks lehrreich werden, und zur Verbreitung eines besseren Geschmaks mitwirken.

Rafael verfertigte die Kartone zu den Teppichen innerhalb der drei lezten Jahre seines Lebens, also in einer Periode, wo er auf dem Gipfel seiner Künstlergrösse stand, wo er seinen Geschmak bereits zu der Reinheit des Stils, seine Darstellungs-

kraft zu der Freiheit und Sicherheit ausgebildet hatte, die an den Werken aus diesem Zeitraum, namentlich in den Logen des Vatikan, sichtbar sind. Aber es erfordert eine längere und vertraute Bekantschaft mit Rafaels Werken, und eine gründliche Einsicht in das Wesen und den Stil der dramatischen Malerei, die man fast nur aus ihnen schöpfen kan, um in diesen späteren Arbeiten, deren innerer ästhetischer Gehalt sich nur zu oft unter einer dürftigen meistens von seinen Schülern, und oft ziemlich nachlässig, besorgten Ausführung verbirgt, die höhere Kultur des Genies, die reinere Gediegenheit, Klarheit und Bestimtheit der Komposizion, die reifere Schönheit und Klassizität des Stils zu erkennen, und ihnen, aus selbsterworbener Überzeugung, vor jenen früheren, grösseren, und mit mehr Sorgfalt ausgeführten, Arbeiten in den Stanzen, welche vornemlich Rafaels Ruhm gegründet haben, den gebürenden Vorzug zu geben.

Unstreitig behaupten die Gemälde in

den Stanzen nicht blos durch ihre ausgedehnte Grösse, (die allein ein Kunstwerk weder gut noch schlecht macht), sondern auch durch reichere Komposizionen, welche **Rafaels** unerschöpfliche Ideenfülle und dichterischen Kunstgeist im hellesten Lichte zeigen, durch eine Menge treflicher, karaktervoller Köpfe, und durch den grösseren Fleis einer mit Liebe besorgten Vollendung, im Technischen und in der studirten Ausführung aller Theile, wesentliche Vorzüge vor jenen; aber hier ist weder von dem Reichthume des Erfindungsgeistes, noch von der karakterischen Wahrheit des Ausdruks, noch von den technischen Verdiensten der Ausführung, sondern blos von der grösseren Reinheit des Stils die Rede, worin, wie wir aus guten Gründen behaupten, die Stanzen im Ganzen von den Logen und Teppichen übertroffen werden.

Der Stil eines Kunstwerks ist eben sowohl von der Wissenschaft des Künstlers, als von dem Mechanismus der Kunst unabhängig; denn er beruhet in der Idee

des Schönen, die der Künstler in seiner Einbildungskraft trägt, die er in jeder seiner Darstellungen zu verwirklichen strebt, und die wie ein organisirender Geist alle Theile des Kunstwerks durchdringt und zu einem kunstmässig schönen Ganzen vereinigt; vornehmlich aber zeigt er sich an den drei Hauptbestandtheilen einer bildlichen Darstellung, an Komposizion, Zeichnung und Ausdruk. Weder das Genie, noch die Wissenschaft, noch die Nachahmung, bildet den Stil, sondern die ästhetische Kultur des Gemüths, und vornemlich des Gefühles und der Einbildungskraft; denn nur dadurch dass der Künstler das Schöne lebendig fühlt, und alle Gegenstände in einer schönen Form sich vorzustellen vermag, wird ein schöner Stil der Darstellung möglich. Freilich bestimt die natürliche Anlage zuerst die Gefühlsart des Künstlers; und die Ausbildung seines Talents erfordert eine richtige Erkentnis des Kunstzweks, und eine demselben angemessene Wahl der Mittel, so wie eine zwekmässige Metode ihrer Anwendung, also eine wissenschaftliche Kultur des Verstandes;

aber weder die individuelle Naturanlage, noch die wissenschaftliche Ausbildung seines Geistes allein, sondern die in der Einbildungskraft praktisch entwickelte, an dem Schönen der Natur und Kunst ausgebildete Idee der Schönheit, die ästhetische Urtheilskraft, der Geschmak mit einem Worte ist es, was seinen Stil bestimt. Aus dem Stile seiner Werke schliessen wir auf den Geschmak des Künstlers. Ein gründlicher Kunstverstand, d. i. eine durch Wissenschaft geleitete Technik ist als Fundament eines soliden Stils, als das Gerüst schöner Darstellung, jedem Künstler notwendig, denn Richtigkeit ist in den zeichnenden Künsten die erste Bedingung der Wahrheit uud Schönheit; aber sie ist nur Grundlage, nicht Wesen eines schönen Stils. Es mangelt in der Kunstgeschichte nicht an Beispielen, dass Künstler viel Kentnis und technische Fertigkeit bei wenig Geschmak, und im Gegentheil bei wenig gründlichem Wissen viel Schönheitssin besassen. Beispiele, wo beide in glüklicher Zusammenstimmung mit einer fruchtbaren Bildkraft sich zu einem reinen

und schönen Stile vereinten, sind weit seltener. Hat ein Künstler bei einer entschiedenen Anlage zur Kunst die gehörigen Einsichten in den technischen Theil derselben und eine hinlängliche mechanische Fertigkeit, um seine Ideen ohne Mühe und Zwang ausser sich darzustellen, so mus er auch noch die Fähigkeit erworben haben, sich die Gegenstände in kunstmässiger Schönheit vorzustellen, ehe er in einem musterhaften Stile bilden kan; dieses ist das Schwierigste, also auch das Lezte, seiner künstlerischen Ausbildung. Hier sind aber Stil der Komposizion und Stil der Zeichnung zu unterscheiden, weil beide wesentlich verschieden und von einander unabhängig sind. Der erste besteht nämlich in der kunstmässig schönen Darstellung oder Form des Ganzen, so wie der lezte in der kunstmässig schönen Darstellung oder Form jedes einzelnen Dinges bis in seine kleinsten Theile. Man mus darum, wenn von dem Stile eines Künstlers oder Kunstwerks die Rede ist, sowohl von dem Erfindungstalent, als von der Kunstwissenschaft und technischen Ge-

schiklichkeit, von Richtigkeit und Wahrheit, absehen und sich blos an den Schönheitssin der Darstellung, welcher alle jene Theile zu einem harmonischen Ganzen vereint, oder an den ästhetischen Karakter des Werks, halten, sonst läuft man Gefahr Genie mit Geschmak, Stil mit Manier, technische Richtigkeit mit Schönheit, Darstellung mit Ausführung zu verwechseln.

Der geübte Kunstsin bemerkt die höheren Volkommenheiten des Stils in Rafaels späteren Werken, und besonders in den Teppichen, aus denen wir hier blos einige Beispiele aufführen wollen: in der spiegelhellen Klarheit und Deutlichkeit des Bildes, die uns durch den treffendsten und bestimmtesten Ausdruk sogleich den Inhalt der Darstellung erkennen läst, indem immer ein Theil wechselseitig den andern, und so das Ganze sich volständig durch sich selbst erklärt, wie in dem erblindenden Zauberer Elimas, dem Tode des Ananias u. a.; — in der Einfachheit und weisen Sparsamkeit, so dass der Hauptgedanke

sich sogleich ankündigt, und wenige bedeutende Figuren einen grossen Reichthum von Ideen darbieten, wie in der Predigt des Apostels Paulus an das athenische Volk; in der völlig kunstlos scheinenden Anordnung der Figuren, wie in der Weihung des Apostels Petrus zum Schlüsselamt; in der grossen Sicherheit und Energie des Ausdruks, welcher immer das rechte Maas beobachtet, und mit fester Hand die Grazie auf die Grenzlinie des höchsten Affekts leitet, und dabei die genialische Freiheit des Geistes in den kunstreich verschlungenen und doch natürlich schönen Gruppen zeigt, wie in den Scenen des Kindermords, und im Schrecken der Wächter bei der Erscheinung des auferstandenen Christus; endlich auch in dem einfachgrossen und reinen Stil der Gewänder der, bei der mannigfaltigsten Wahl des Wurfs immer nur das Notwendige und dieses stets mit anmuthiger Freiheit bildet, wodurch er sich nicht selten der einfachen Grösse in den Gewändern des Michelangelo in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle

nähert, wie in der Weihung des heil. Petrus zum Schlüsselamte, im Ananias, im Elimas, in dem vorzüglich schönen Gewande des gesteinigten Stefanus, in der Predigt des Apostel Paulus und vielen andern. — Auch die Darstellungen der Logen bieten in jeder dieser Hinsichten eine Menge der treflichsten Beispiele eines musterhaften Stiles in der Komposizion und im Gewandwurfe dar, und sie werden darin immer die ersten, dem Künstler nie genug zu empfehlenden Vorbilder bleiben. Diese Vollendung, diese klassische Gediegenheit des Stils ist es, welche die Darstellungen der Logen und Teppiche im Ganzen über die Malereien in den Stanzen hebt; denn im Einzelnen finden wir auch hier Vortreflichkeiten jeder Art, die kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen; und die Komposizion der sogenanten Schule von Athen wird immer als eines der höchsten und volkommensten Muster einer malerischen Komposizion bewundert werden. Auch dort stralt überal Rafaels göttlicher

Genius hervor, aber in den spätern Werken sehen wir ihn gebildeter, reifer, verklärter.

Ein karakterischer Unterschied zwischen den früheren und späteren Werken Rafaels zeigt sich besonders in der Art, wie Rafael dort und hier sich der Natur bedient hat, und er wirft auf das oben Gesagte sowohl, als auf den Gang seiner Kultur überhaupt, ein helles Licht. In den früheren Gemälden der Stanzen, wo bei wenigem Stof zum Handeln eine grosse Anzal Figuren nöthig war, wo der Künstler mehr fisiognomischen, als pathognomischen und mimischen Ausdruk zu zeigen hatte, und wo dennoch alles lebt, fühlt, handelt und Theil nimt, wie im Streit über das Sakrament, in der Schule von Athen, im Parnas, im Wunder von Bolsena, finden wir eine Menge von Köpfen, die sich auf den ersten Blik unverkenbar als Porträts ankündigen. Es sind Bildrisse wirklicher Menschen in der ganzen Individualität der Gestalt und des Karakters aufs treueste aus der Natur aufgefasst. Rafael legte aus seinem Gefühle

nur noch den Ausdruk des momentanen Gemüthszustandes hinein, wie er ihn für seine Darstellung bedurfte. Er entlehnte seine Karaktere aus der Natur, und sezte sie zwekmässig in Handlung; daher auch die sprechende Wahrheit der Fisiognomien in diesen Gemälden. So schöpfte Rafael aus der Natur jenen Reichthum mannigfaltiger Individualität, den wir in seinen Werken bewundern, und bereitete sich dadurch vor zu der höchsten Stufe der Erfindung, zur Schöpfung eigener individueller Bildungen. Darum finden wir den häufigen Gebrauch aus der Natur entlehnter Fisiognomien, womit Rafael began, und wodurch sein erstes Gemälde in den Stanzen, die *Disputa*, dem Künstler als Studium des fisiognomischen Ausdruks so wichtig ist, in seinen lezten Werken nicht mehr, ohne dass darum die Mannigfaltigkeit der Karaktere und die Bestimtheit des Ausdruks in ihnen geringer wäre. In der Farnesina. in den zwei und funfzig Darstellungen der Logen des Vatikans, in dem sogenanten *Spasimo di Sicilia*, in der Verklärung Christi

u. a. gleicht kein Gesicht einem Porträt, und doch sind die Fisiognomien nicht weniger bedeutend und individuel. In den Teppichen finden sich zwar Köpfe, die einen solchen Stempel von Individualität und Wirklichkeit tragen, das man sie für Porträts halten könte; aber man darf sie nur genauer betrachten, und mit den Köpfen in der *Disputa* vergleichen, um sich zu überzeugen dass sie Schöpfungen einer von lebendigen Eindrücken der wirklichen Natur erfülten Einbildungskraft sind. Ihnen mangelt, wenn man so sagen darf, das Individuelle im Individuellen, das Zufällige der wirklichen Natur, welches jenen noch anhängt, und ihnen, bei der grossen Wahrheit, zugleich eine Magerkeit und Kleinlichkeit in den Formen gibt, welche dem Idealstile der dramatischen Malerei, dessen Rafael sich erst späterhin bemächtigte, widerstreitet.

Durch die Schöpferkraft seines Geistes, durch seine innige Vertrautheit mit der Natur, und durch die bewundernswürdige Treue und Klarheit des Sinnes, womit er

sie aus dem Leben in ihren zartesten und flüchtigsten Erscheinungen aufzufassen vermochte, erwarb er bei seinen grossen Arbeiten, die seine Fortschritte beflügelten, bald das Vermögen, auch den individuellen, fisiognomischen Karakter seiner Menschen, in eben der Mannigfaltigkeit wie die Natur, und dem Bedürfnisse seiner Kunst gemäs, selbst zu schaffen. Dies beweisen zum Theile schon die übrigen Gemälde der Stanzen, sein Heliodor, sein Aitlla, das Wunder der Messe, wo man erfundene und aus der Natur entlehnte Fisiognomien, beide mit bewundernswürdiger Mannigfaltigkeit und treffender Wahrheit, findet. In den Teppichen, wo es für die Darstellung von Menschen aus dem Volke gemeiner karakteristischer Fisiognomien bedurfte, wie in der Predigt des Apostels Paulus, in den Einwohnern zu Listra, in der Heilung des Lahmen u. a., finden wir sie ganz im Karakter der wirklichen Natur, so dass man glauben möchte, sie seien aus ihr entlehnt, wenn nicht, bei aller Individualität, zugleich das idealische Prinzip der

Erfindung aus ihnen hervorleuchtete. Wo es dieser Herablassung zur Wirklichkeit nicht bedurfte, da sehen wir blos Verschiedenheit eigenthümlicher Fisiognomien, ohne jenes scharfe Gepräge der Individualität; und wo vornemlich der pathognomische Ausdruk unser Gefühl beschäftigen sol, wie im Heliodor, im Burgbrand, im Kindermord, in der Bekehrung Sauls, u. a. da finden wir blos Fisiognomien, die diesem Ausdruk gemäs sind, ohne durch ihren Karakterausdruk besondere Ansprüche zu machen. In solchen Darstellungen sucht Rafael blos durch den Ausdruk des Affekts zu wirken, und der momentane Gemüthszustand kündigt sich dem Gefühle nur um so reiner und deutlicher an. Durch dis Verfahren ward es dem Künstler möglich, das Mangelhafte der wirklichen Individualität ohne Nachtheil der Wahrheit zu vermeiden, und seine handelnden Personen, obgleich im Karakter der wirklichen Natur, doch immer edler und schöner zu bilden, welches besonders bei hohen Graden des Affekts notwendig ist, wo der starke pathognomische Ausdruk an einer

scharfgezeichneten Fisiognomie leicht zur Karikatur wird.

Wenn wir so die Spur der Bildung Rafaels verfolgen, so bemerken wir, wie sein gewandter Geist sich immer mit gröster Treue und Innigkeit jedem Gegenstande anschmiegt, und wie er ihn desungeachtet kunstmässig zu behandeln weis; wie er, ohne alle Gegenstände über den Kunstleisten einer gewissen Komponirmetode zu schlagen, immer nur aus dem Wesen des Gegenstandes die besondere Regel für dessen Darstellung schöpft, und sie mit genialischer Freiheit befolgt. Dies kan freilich nur ein reicher, vielgewandter Genius, dem alle Formen zu Gebote stehen, der in jedem Falle die angemessenste zu finden, und in dem hellen Spiegel seiner Sele das treffende Idealbild jedes Karakters, jeder Situazion, jeder Individualität welche die Handlung fordert, ins Dasein zu zaubern vermag. Haben Anlage und Bildung den Künstler zu dieser Stufe erhoben, dan beherscht er die Natur durch seine Kunst; aber er huldigt zugleich ihren

algemeinen, ewigen Gesezen, die auch der freie, über die Schranken der Notwendigkeit erhabene Geist nie verlezen darf.

Diese Höhe hat Rafael in seiner lezten Periode erreicht, und er steht einzig auf derselben unter seinen Vorgängern und Nachfolgern. Alle Vorgänger Rafaels, den grossen Leonardo da Vinci nicht ausgenommen, und Rafael selbst, gingen von der Nachahmung des Wirklichen aus; das Prinzip ihrer Kunst war die nachahmende Darstellung individueller Wahrheit und Schönheit mit Auswahl des Bessern; darum sind auch ihre Formen nie über die Wirklichkeit erhoben, und ihre karakteristischen Fisiognomien sind Porträts wirklicher Menschen; so auch Rafaels in seinen früheren Werken. Leonardo spürte den Gesezen der Natur nach, welche der Schönheit zum Grunde liegen; er war ein heller beobachtendender Geist, und ein grosser, treflicher Künstler; aber zur Algemeinheit der Form, welche das Kunstideal begründet, hat er sich nicht erhoben; obgleich in seinen Werken nicht zu verkennen ist,

dass er das höhere Prinzip der Idealität geahndet habe. Darum macht Leonardo da Vinci, sowohl in der Wissenschaft der Kunst, als in dem Stile derselben, den Übergang von der älteren Periode zur neuern. Michelanglo's kühner Genius überflog zuerst jene Schranken, in denen das Prinzip der Nachahmung die Kunst gefangen hielt, und trug sie zum Ideale empor. Aber er schuf sich vielmehr nach seinem individuellen Sinne, als nach algemeinen Gesezen, ein auf tiefe Kentnis des Körperbaues gegründetes Ideal wilder, gigantischer Grösse. der Tipus seines Ideals war nicht rein; seine Grösse ist oft nur vergrösserte Gemeinheit; seine Verhältnisse überschreiten das Mass der Schönheit; seine Karaktere sind einförmig und wild, sein Ausdruk oft übertrieben heftig und gewaltsam, wie sein Gefühl; er hatte weder die karakteristische Mannigfaltigkeit noch das richtige Mass für den pathognomischen und mimischen Ausdruk in seiner Gewalt. Darum kan er auch weder als dramatischer Maler, noch überhaupt als Muster des Stils, zur Nachahmung empfohlen werden;

obgleich es unter seinen Darstellungen verschiedene gibt, welche zu dem Treflichsten und Höchsten der neueren Kunst gehören; aber sie sind es nicht in der Regel. Dafür ist er ein glüklicher Darsteller erhabener Ideen und solcher Karaktere, in denen sitliche Grösse und fisische Macht sich mit dem Ausdrucke eines gedankenvollen Tiefsinnes vereinen. Die Grösse, Energie und Kühnheit seiner plastischen Ideen, und die feurige Kraft seines Stils sind fähig ähnlich fühlende Gemüther zu begeistern; und Rafael selbst verdankt ihm die Erweiterung und Erhebung seiner Formen zur idealischen Grosheit, die er vielleicht ohne ein solches Vorbild nicht erreicht hätte

In den Gemälden der Stanzen entwickelte Rafael das höhere idealische Prinzip seiner Kunst in allen wesentlichen Theilen derselben, in Komposizion, Zeichnung, Ausdruk, Kolorit, Gewand; und es ist höchst lehrreich und interessant, in ihnen den schnellen, doch almälichen, Übergang aus der beschränkten Nachahmung zur

idealischen Freiheit von Gemälde zu Gemälde zu verfolgen und zu sehen, mit welcher Leichtigkeit er in den Theilen, welche seinem Genius vorzüglich entsprachen, in Komposizion, Ausdruk und Gewand zur höchsten Volkommenheit fortgeschritten; wie er hingegen in der Idealität der Formen, und in der Harmonie des Kolorits, die gleiche Stufe nicht erreicht hat, wovon sich auch die Gründe leicht ausfinden lassen, wenn man bedenkt welche Menge von grösseren und kleineren Werken der Künstler wärend seines kurzen Lebens verfertigt hat.

Wie der Ausdruk der einzelnen Figuren in einem Gemälde den momentanen Gemüthszustand eines jeden bestimt und verständlich bezeichnen sol, so sol die Komposizion uns über den Inhalt der Darstellung, über den Moment der Handlung verständigen. Ihr Zwek ist demnach die möglichst deutliche, sich volständig durch sich selbst erklärende Darstellung des Inhalts durch ein gefälliges Bild. Deutlich-

keit und Schönheit, sind die wesentlichen Erfordernisse jeder malerischen Komposizion; Deutlichkeit für das Erkennen des Inhalts, Schönheit für den betrachtenden Sin. Wie diese beiden Forderungen in jedem gegebenen Falle zu befriedigen sind, dafür kan es keine besondere, in einer bestimten Formel auszusprechende Regel geben. Die Regel einer jeden Komposizion mus aus dem darzustellenden Gegenstande, mit steter Hinsicht auf jene algemeine Geseze der Deutlichkeit und Schönheit, durch die gebildete Urteilskraft des Künstlers, geschöpft werden. Jede andere Vorschrift oder Maxime würde der Wahrheit und Natürlichkeit der Darstellung schaden; sie würde den freien Genius des Künstlers in das Joch einer Metode zwingen, und ihn verleiten ein Problem mechanisch lösen zu wollen, das nur genialisch gelöst werden kan. Nach Regeln würde er vielleicht eine der akademischen Komponirmetode gemässe, schulgerechte Komposizion aufzustellen, aber nie eine Handlung als ein organisch aus seinem Keime entwickeltes Ganzes kunstmässig darzustellen vermögen.

Zwar gibt es gewisse Regeln der Anordnung; diese gehen aber vielmehr auf das was der Künstler zu vermeiden, als was er zu thun hat. Eine ganze Komposizion, eine einzelne Gruppe, kan, nach technischen Regeln sehr künstlich gebaut und verschlungen, — aber sie kan nur dan zwekmässig und schön sein, wenn sie die Gestalt hat, welche der darzustellenden Handlung am natürlichsten entspricht, wenn sie einen wahren, ungekünstelten, und dennoch kunstmässigen, Ausdruk derselben gibt; denn auch hier sind, wie in allen schönen Künsten, Wahrheit und Natürlichkeit (nicht die gemeine, wirkliche, also zufällige, sondern die aus dem Wesen des Gegenstandes hervorgehende, also notwendige, Natürlichkeit) die Base der Schönheit, und ohne sie ist alle Kunst nur leere, nichtswerthe Künstelei.

Ob eine Komposizion piramidal- oder zirkel- oder kegel- oder traubenförmig, konvex oder konkav, gruppirt; ob sie simmetrisch oder äquilibrisch abgewogen, ob sie nach den Regeln des Kontraposts

oder des Heldunkeln gebauet, ob sie theatralisch oder natürlich angeordnet, ob sie *Repoussoirs* und *Accidens* in Effekt gesezt werden müsse u. s. w., das mögen die Professoren der Kunstakademien und pedantische Kunstrichter unter sich ausmachen. Alle diese Eigenschaften können unter gewissen Umständen zwekmässig und schön, — sie können aber auch zwekwidrig und tadelhaft sein. Niemand wird leugnen, dass die Piramidalform einer Gruppe gefällig sei, dass die simmetrische Anordnung die Einheit, dass der Gegensaz die Mannigfaltigkeit befördere u. s., w. nur halte man diese Dinge nicht für das Wesen einer malerischen Komposizion, sondern man betrachte sie als das, was sie wirklich sind, als technische Hülfsmittel um den ästhetischen Zwek der Darstellung volkommener zu erreichen, als solcher bediene man sich ihrer je nachdem der Fal es erheischt oder gestattet; aber man mache sie nicht selbst zum Zwek. Der reine Geschmak fordert blos Natürlichkeit, Wahrheit, Schönheit, und es ist ihm gleich, unter welcher Gestalt sie ihm erscheinen. Wir finden

alle jene Eigenschaften in Rafaels Werken, aber weder absichtlich noch metodisch. Wo sie sich zeigen, da haben sie sich entweder aus der Beschaffenheit des Gegenstandes von selbst ergeben, oder sie sind von dem Künstler nur dan absichtlich angewandt worden, wenn die Darstellung dadurch an Kunstschönheit gewinnen konte, ohne dem wahren Ausdruk zu schaden. Die Komposizion des Wunders der Messe, die Gruppe des Archimed in der Schule von Athen, des Heliodor, des Josua in den Logen, u. a. dgl. sind Muster schöner Piramidalgruppen. In der Sclacht des Konstantin, im Heliodor, im Kindermord, in der Auferstehung Christi finden wir bewundernswürdig verschlungene Gruppen. Der Streit über das Sakrament, die Schule von Athen, der Heliodor, der Tod des Ananias, die Anbetung der Weisen, die Ausgiessung des heiligen Geistes, der Zauberer Elimas u. a. zeigen sämtlich eine absichtlich simmetrische Anordnung und Vertheilung des Ganzen; denn die Natur dieser Gegenstände

forderte oder erlaubte jene der Schönheit günstigen Piramidalgruppen, jene Verschlingungen, jene simmetrische Anordnung.

Aber noch weit mehrere Komposizionen Rafaels zeigen keine dieser Kunstregeln, keine der beliebten Gruppenformen, und sie sind darum nicht weniger ausdruksvol und schön. Wir wollen nur einige der vorzüglichsten und auffallendsten nennen; unter den Teppichen: die Predigt des Apostels Paulus ans athenische Volk; die Weihung des Petrus zum Schlüsselamt; das Opfer zu Listra; die Bekehrung Sauls; die Steinigung des heiligen Stefans; — in den Logen: der Zug Abrahams mit seiner Familie; die Findung Mosis; die Anbetung des goldenen Kalbes, u. a. In diesen und vielen andern Gemälden Rafaels findet sich keine Spur einer Komponir- und Gruppirungskunst, sondern blos eine deutliche, kunstlose und doch immer malerisch schöne Darstellung des Gegenstandes.

In allen Werken Rafaels sind die Kunst und Weisheit der Anordnung unverkenbar; aber eben so unverkenbar ist auch in ihnen die freie Gewandheit eines Geistes, der ohne Regelzwang und Metode sich immer den algemeinen Gesezen des Wahren und Schönen unterzuordnen weis; der reine, treue Sin des Künstlers, der nie der Natur Gewalt anthut, sondern seine Darstellung immer so kunstlos anordnet, wie die Natur selbst sie zeigen würde, und zugleich so schön, wie die Kunst sie immer zeigen sol.

Alles Mannigfaltige, wenn es auf Einheit gebracht werden sol, mus sich ordnen, mus Gestalt annehmen. Je bestimter ein Begrif gefast ist, je klarer das ihm entsprechende Bild der Anschauung vorschwebt, um so wohlgeordneter, lebendiger, treffender wird auch die Darstellung desselben sein; und einer von dem Gefühle des Schönen begeisterten Einbildungskraft ist es eben so unmöglich ein Bild ohne Schönheit vorzustellen, als es einem filosofischen

Kopfe ist, Gedanken ohne Ordnung und Zusammenhang in sich zu tragen.

Der Genius Rafaels vereinigte beides in hohem Grade; darum ist nichts leichter, als in seinen Komposizionen schöne, kunstreiche Gruppirungen zu finden; nichts leichter, als überal Weisheit, Gedankenreichthum, Ordnung, Simmetrie, Kontrast, Gleichgewicht und jedes andere Merkmal eines mit Geschmak ordnenden Verstandes in ihnen zu bemerken. Dis ist aber auch die Ursache, warum der, welcher sich keine Vorstellung von der genialischen Schöpferkraft eines wahren Künstlers machen kan, weil seine Verstandesnüchternheit jede freie Regung der Einbildungskraft unterdrükt, in Rafaels Werken nicht die Geniuskraft, sondern nur den technischen Verstand sieht und bewundert. Der Kunstverstand mus freilich den Plan des Ganzen durchdenken, entwerfen und ordnen, und technische Geschiklichkeit mus ihn ausführen; aber dis alles ist unzulänglich ohne den schöpferischen Genius, der zu dem Gedanken das Bild erfindet und ihm Sele, Karakter

und Leben einhaucht. Wenn das Bild der Darstellung nicht schon vor der Anordnung in der Fantasie des Künstlers lebte, so wird auch sein Werk nie auf die Fantasie Anderer einen lebendigen Eindruk machen. Hieraus ergibt sich, was schon vorhin bemerkt worden: dass die Kunst der Komposizion, d. h. die kunstmässige Form eines malerischen Bildes, sich eben so wenig, wie jeder andere vom Genie abhängige Theil der Kunst, durch eine bestimte Regel lehren oder lernen läst. Die Erfindung des der Idee entsprechenden Bildes ist, so wie Karakter, Ausdruk und Leben, nicht Werk des Verstandes, sondern des Genies. Kein akademischer Schlendrian, keine schulgerechte Komponirkunst, kein Zusammenschieben von Wachs- und Thonpuppen in dem Zauberkasten der künstlichen Beleuchtung, kan das Talent zur Komposizion, welches durchaus Originalität der Erfindung und eine plastische Darstellungskraft fordert, ersezen.

Unter allen neueren Künstlern hat Rafael das algemeine Gesez für die Kompo-

sizion dramatischer Malerei: die gröste Deutlichkeit mit der malerischen Schönheit der Darstellung zu vereinigen, am volkommensten erfült. Die Deutlichkeit erreichte er dadurch, dass er mit klassischer Gediegenheit von seinem Gegenstande immer nur das Wesentliche in einfacher Anordnung und in dem vorteilhaftesten Gesichtspunkte darstelte; und eben so bestimt und deutlich, wie die Darstellung des Ganzen, ist auch der Ausdruk jeder einzelnen Gestalt bis zur geringfügigsten Nebensache; dergestalt dass man mit Wahrheit sagen kan: in Rafaels reiferen Darstellungen ist keine Bewegung, in seinen Gewändern keine Falte, die nicht natürlich motivirt wäre. Diese lichtvolle Deutlichkeit ist mit der grösten Kunstlosigkeit wohlgefälliger Formen vereint; und die heitere Anmuth und Lebensfülle, welche, als Abglanz seines reichen und schönen Gemüthes, über das Ganze ausgegossen ist, gibt seinen Werken bei der grösten Anspruchlosigkeit den Sin zu bestechen, jenen unwiderstehlichen Zauber, welcher um so mächtiger fesselt, je öfter man sie

betrachtet, und je inniger man mit ihnen vertraut wird. Die unendliche Fülle ihres Gehalts schliest sich nur nach und nach dem Geiste auf; und mit immer steigender Bewunderung entdekt er unter der Klarheit die unergründliche Tiefe, und die göttliche Hoheit des Genius in der kindlichen Einfalt.

Der Geschmak, welcher in Rafaels Gewändern herscht, gründet sich ursprünglich auf den Stil seiner Vorgänger, der im Wesentlichen gut, natürlich, der Malerei angemessen, aber noch steif und fast ohne Schönheit war. Das Hauptverdienst in den Gewändern der alten Maler ist kunstlose Einfalt, eine verständige wenn auch nicht immer schöne, durch die Stellung und Bewegung motivirte Wahl, und ein bestimter, wenn gleich noch zu geradliniger, scharfer, eckiger Faltenbruch. Der reine Natursin, welcher die alten Maler vor Rafael so sicher auf dem Wege der Wahrheit dem höheren, von ihnen noch nicht geahnten, Ziele der

Kunst entgegen führte, legte schon frühe den Grund zu einem guten Stile in diesem Theile der Malerei. Schon in den Bildern Giotto's, des eigentlichen Wiederherstellers der neueren Malerei, finden wir Gewänder, die in der Anlage vortreflich sind, und die plumpen grospralenden Draperien des Correggio, Barocci und der Bolognesischen Schule, so wie den unsinnigen Geschmak eines Pietro da Cortona, Bernini und ihrer zallosen, noch weit schlechteren Nachahmer beschämen.

Jener ältere Stil hat sich in den Gewändern des Masaccio, Mantegna, Pietro Perugino, Luca Signorelli, und Leonardo da Vinci stufenweise vervolkomnet, bis Fra Bartolomeo, vornemlich aber Michelangelo zuerst mit einem wahrhaft grossen Sinne, diesen Theil der Kunst behandelten. Bei aller treflichen Grösse besas jedoch ihr Stil noch zu wenig Mannigfaltigkeit und Freiheit, um die Forderungen des Geschmaks für jede Art der Darstellung ganz zu befriedigen. Michelangelo hatte den Zufal fast ganz aus seinen

Gewändern verwiesen, und blos die in jedem Wurfe durchaus notwendigen Falten und Brüche beibehalten. Seine Gewänder musten also freilich gros, aber sie konten nicht immer in gleichem Masse schön erscheinen; denn die Schönheit eines Gewandes besteht gerade in der Vereinigung des Notwendigen mit dem Zufälligen. Rafael bildete zuerst den Stil des Gewandes zu der Reinheit aus, die er in neueren Zeiten erreicht, aber auch nur in den unmittelbaren Schülern desselben behauptet hat. Nach diesen verschwand der reine und schöne Stil des Gewandes aus der neueren Kunst.

Die Idee eines schönen Gewandes ist nicht leicht zu erwerben, da der Begrif desselben so unbestimt, da Wahl, und Schnit, und Wurf so wilkürlich und der Stof der Zeuge so verschieden ist. Noch schwerer, ja fast unmöglich ist es, diese Idee in Worten auszudrücken, da sie nur anschaulich an wirklichen Mustern der Kunst erworben und entwickelt werden kan. Diese Unbestimtheit eines Begrifs, welcher

der Schönheit zur Grundlage dienen sol, diese Verschiedenheit des Stoffes und der Wahl möglicher Falten, wo der Zufall immer eine Rolle spielt, und leicht den ungewissen Geschmak des Künstlers beherscht, macht einigermassen die so verschiedenen, oft höchst geschmaklosen Manieren begreiflich, welche aus den Verirrungen der neueren Kunst seit Rafael, auch in diesem Theile der Malerei geherscht haben. Bei dem steten Haschen nach einer neuen gefälligen Manier ging, mit dem Sinne für die Natürlichkeit der Darstellung überhaupt, auch der Begrif eines guten Gewandes, in der Malerei sowohl als in der Bildnerei, verloren, obgleich er für diese in der Antike, und für jene in den Werken der älteren Maler, so offen da liegt, dass es nur eines unbefangenen Sinnes bedarf, um ihn darin zu erkennen.

Man kan zwar die treue Nachahmung jedes Zeuges, und jeden Gewandwurf, nach der Natur oder dem Gliedermann, natürlich nennen; darum aber ist er noch nicht immer schön, und dem Be-

dürfnisse der Kunst angemessen. Dies lezte kan auch nie durch das natürliche Bedürfnis der Kleidung allein bestimt werden, da die Kunst blos den Schein desselben auszudrücken hat, und weil in ihr die Schönheit, nicht aber die Nüzlichkeit das höchste Gesez gibt. In den Werken, welchen das Prinzip der individuellen Nachahmung zum Grunde liegt, sol die gröste Wahrheit, im Ausdruk des Stoffes sowohl als der Tracht, beobachtet werden; ja selbst eine geschmaklose Kleidung kan hier durch die grosse Treue der Nachahmung gefallen. In Darstellungen der wirklichen gemeinen Natur können wir die Schönheit idealischer Gewänder weder fordern noch vermissen. Die höhere dramatische Malerei hingegen, welche in ihren Darstellungen das idealische Prinzip befolgt, sol sich alles Individuellen, was an das gemeine Leben erinnert, enthalten, und die Wahrheit treuer Nachahmung durch die höhere, idealische ersezen. So wenig wir in ihr das Porträt eines wirklichen Modelles mit Wohlgefallen erblicken können, eben so wenig auch sol sie in den

Gewändern die individuellen Stoffe und Zeuge nachahmen. Wie wir von ihr eine idealische Individualität der Gestalten und Karaktere fordern, so fordern wir auch idealische d. h. solche Gewänder, welche nicht eben diesen oder jenen besonderen Stof, sondern nur den Begrif eines Gewandes überhaupt ausdrücken. Ob der Zeug Leinen oder Wolle, Taffet oder Atlas, Plüsch oder Sammet u. dgl. sei, darf uns in ihren Darstellungen nicht kümmern; es ist genug, wenn der Künstler den Begrif eines Gewandes überhaupt gibt. Desungeachtet kan er auch hier mannigfaltig genug sein; er kan das Gewand nach Erfordernis gröber oder feiner, leichter oder schwerer, geringer oder reicher, und demnächst in allen möglichen Farben bilden. Da ferner von der eigenthümlichen Beschaffenheit eines Zeuges auch die Art des Faltenbruches so sehr abhängt, so ist auch der höhere Stil der dramatischen Malerei von der Darstellung der besonderen Art, wie dieser oder jener Stof sich faltet und bricht, entbunden. Er sucht blos an dem Begriffe eines Gewandes die Idee schöner Falten

auszudrücken, so wie der Wurf durch die Wahl des Künstlers, und durch die mechanische Notwendigkeit der Schwere und der Bewegung in jedem einzelnen Falle bestimt wird. Das Kostume gibt die Form und den Schnit des Gewandes, so wie die Art der Tracht an. Je mehr Veränderungen diese zuläst, je weniger sie das Nakte verbirgt, je freiere Wilkür sie der Fantasie gestattet, um so günstiger ist ein solches Kostume der Kunst; denn ihr Bedürfnis ist, bei der Notwendigkeit der Gewänder die Schönheit der Gestalt und der Bewegungen dem Auge möglichst zu bewaren; und der Künstler mus beide so zu vereinigen suchen, dass weder die Formen des Nakten von den Gewändern zu sehr verdekt, noch die Gewänder durch zu starkes Andeuten des Nakten zu anklebend und zu gezwungen erscheinen. In der Vereinigung dieser beiden Forderungen liegt der Begrif eines für die Kunst zwekmässigen Gewandes. Aber das Bedürfnis der Malerei ist von dem der Plastik in etwas verschieden; in jener darf das Gewand mehr Masse zeigen, in

dieser mus die Form strenger erhalten werden.

Rafaels Werke enthalten fast durchgängig eine ungleich grössere Menge bekleideter als nakter Figuren. Nicht, dass er dem Nakten, in dessen strengkorekter Zeichnung nicht seine gröste Stärke bestand, ausgewichen wäre; sondern weil die Gegenstände religiöser Beschaffenheit, welche er gewöhnlich zu behandeln hatte, es so mit sich brachten. Daher ist, ausser der Fabel der Psiche in der Farnesina, kein Werk von grossem Umfange von ihm vorhanden, welches lauter nakte Figuren enthielte; und sowohl diese als die übrigen unbekleideten oder halbnakten Figuren, z. B. in dem Burgbrand, dem Siege Leo's über die Türken bei Ostia, und in den Logen, bestätigen die so eben geäusserte Bemerkung, dass Rafaels vorzügliche Stärke nicht in dem Verständnis und der Zeichnung idealisch schöner Formen der Gestalt bestand; und man kan wohl behaupten, dass, verhältnismässig, sein Stil in den Gewändern reiner ist, als im Nakten.

Um Misverständnissen vorzubeugen, wollen wir die obige Behauptung noch etwas bestimter auseinander sezen. Man kan dem Rafael wohl einen grossen Reichthum an Individualität und karakteristischem Ausdruk, aber nicht grosse Stärke in der Zeichnung des Nakten, zugestehen, wenigstens komt er, in diesem Theile, seiner Vortreflichkeit in jenem nicht gleich. Der Reichthum an Individualität in Karakter und Ausdruk hat in der besonderen Anlage seines Genies, die für diese Theile vorzüglich geeignet war, seinen Grund. Die Stärke in der Zeichnung hingegen hängt vornemlich ab von der gründlichen Kentnis des Körpers, und von der idealischen Reinheit des Tipus oder Vorbildes, das der Künstler in seiner Einbildungskraft erzeugt hat. In diesem Theile der Kunst steht Rafael eben so unter dem Michelangelo, wie der lezte in jenem unter Rafael steht. Dies lag in der Verschiedenheit ihrer Anlagen. Auf Rafael scheint die Erscheinung der Sele in Karakter, Stimmung und Handlung — auf Michelangelo hingegen die Grosheit der Gestalt

in Formen und Ausdruk vorzugsweise gewirkt zu haben. Jener gelangte nur nach vielem Studium dahin, mit Sicherheit und Freiheit grosse, idealisch-schöne Formen zu zeichnen; ja man findet sie in seinen Werken höchst selten so korrekt und rein, dass sie der Forderung der Kunst volkommen entsprächen. Sein Talent war vorzugsweise für den Ausdruk geschaffen. Michelangelo würde durch alles Studium vielleicht nie zu dem gelangt sein, was Rafael kraft der glüklichen Organisazion seines Gemüths mit leichter Mühe in seine Gewalt brachte: den wahren und bestimmten Ausdruk jedes Karakters, jedes Gemüthszustandes, jedes Moments einer Handlung, von der leisesten Regung bis zum heftigsten Sturm der Affekte, schön darzustellen; obgleich er der gelehrteste und kühnste Zeichner, und zugleich der gröste Plastiker war, den die neuere Kunst gehabt hat. Sein Talent war vorzugsweise für Gestalt und Stellung geschaffen, und keine war zu schwierig für ihn; sein jüngstes Gericht liefert davon unzäliche Beweise. Er hatte mehr Feuer, Kühnheit, und erhabenen

Schwung der Fantasie als Rafael; dieser hingegen besas eine grössere Innigkeit, Fülle und Algemeinheit. Michelangelo war als Schöpfer simbolischer Gestalten, Rafael als dramatischer Maler, unerreichbar gros. So hatte jeder dieser beiden Kunstheroen seiner natürlichen Anlage gemäs seine stärkere und seine schwächere Seite, und nur indem man beide gehörig würdigt, kan man ihre wahre Grösse richtig erkennen. — Wir kehren von dieser Nebenbetrachtung zu unserm Gegenstande zurük.

In den Stanzen finden wir eine Menge vortreflicher Gewänder. Der schöne Sin, welcher aus jedem Werke dieses Künstlers athmet, und selbst dem Leblosen Leben und Grazie einzuhauchen wuste, zeigt sich hier in einer bewundernswürdigen Mannigfaltigkeit der Erfindung, und in einem unendlich verschiedenen, immer gefälligen, Wurfe der Gewänder dergestalt, dass Rafael, wenn er auch blos dieses Kunstverdienst besessen hätte, einer der grösten, musterhaftesten Künstler sein würde. Aber, im Ganzen betrachtet, hat dort sein Gewandstil noch

nicht die reine Einfachheit und Grösse, der Falten, welche er in den Logen und Tapeten erreicht hat. Dort ist noch mancher unnöthige Überflus, manche Undeutlichkeit und Verwirrung, manches wovon der Verstand keine Rechenschaft findet. Sie enthalten in ihrem Reichthume manche Zufälligkeiten, welche der Einfachheit schaden, und tragen noch Spuren von der Kleinlichkeit und Magerkeit der alten Schule. Dis Urteil gilt jedoch nur von den früheren Gemälden in den Stanzen; die späteren z. B. der Heliodor, der Burgbrand zeichnen sich schon durch einen einfacheren und grösseren Stil aus. Von dem Grade der Grösse und Idealität den Rafaels Gewänder haben, kan man sich am besten überzeugen, wenn man sie mit den Gewändern des Michelangelo in den Bogen und Dreiecken an der Decke der Sixtinischen Kapelle vergleicht. Doch wollen wir dadurch keinesweges behaupten, dass Rafaels Gewänder diesen hätten ähnlich sein sollen; im Gegentheil, diese strenge Einfachheit und abstrakte Grösse, so angemessen sie der Grosheit und dem Ernste

seiner idealischen und simbolischen Schöpfungen ist, würde dem schönen Stile der dramatischen und historischen Darstellungen Rafaels nicht angemessen sein. Schön sind auch Rafaels Gewänder immer, ja schöner als die Gewänder aller Künstler vor und nach ihm, aber sie sind in den Stanzen noch nicht immer so rein und einfach, wie der schöne Idealstil sie fordert.

In den Logen zeigen die Gewänder dieses Künstlers zuerst den einfachen, reinen und grossen Faltenwurf, der auch in den Teppichen, und in diesen besonders in der Weihung des Petrus zum Schlüsselamt, im Ananias, im Elimas, in der Predigt des Paulus, an der Figur des gesteinigten Stefanus herscht. Darum sind auch die Darstellungen der Logen und Teppiche vorzüglich geschikt, an ihnen die Idee eines malerisch schönen Gewandes zu bilden, und sich über diesen ungewissen und schweren Theil der Kunst richtige Leitungsbegriffe zu erwerben. Die Ursache davon liegt in der grösseren Klarheit und Einfachheit der

Motive, und in dem reineren Geschmak sowohl des Wurfes als der Falten; und man sieht in ihnen, wie Rafael seine Idee eines schönen Gewandes zu immer höherer Bestimtheit ausgebildet hat. Ohne diese Bestimtheit im Begriffe eines schönen Gewandes ist weder ein reiner, musterhafter Stil noch eine richtige Beurtheilung möglich. Vermittelst ihrer wird der Künstler mit sicherer Hand den Zufal seinem Zwecke unterordnen, und der Kenner die vage Schönheit einer Falte eben so gründlich, als die Schönheit einer nach Zwecken gebildeten Gestalt, beurtheilen lernen. Diese Idee ist an keine bestimte Form gebunden; sie mus sich immer dem Wurfe des Gewandes und den Bewegungen der durch dasselbe bekleideten Gestalt anschmiegen. An einem schönen Gewande mus das Notwendige frei, das Künstliche natürlich, das Zufällige zwekmässig erscheinen.

Es ist in der That bewundernswürdig, wie sehr Rafael sich dieser Idee bemächtigt, wie mannigfaltig und wie rein er sie ausgeprägt hat. Von den unzähliche[n]

Gewandfiguren in seinen Werken sind vielleicht nicht zwei ganz gleichförmig drappirt, so wie nicht zwei Köpfe einerlei Fisiognomie haben. Man gehe alle Gemälde der Stanzen durch, vornemlich die Schule von Athen, den Parnas, den Heliodor, den Burgbrand, die Schenkung Konstantins etc.; man betrachte in dieser Hinsicht besonders die besten Darstellungen in den Logen und Teppichen und die Gemälde der Farnesina; und man wird erstaunen über den unendlichen Reichthum, über die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, welche Rafael auch in diesem leblosen Theile der Kunst gezeigt hat. Was aber den Genius dieses Künstlers am auffallendsten zeigt, ist dass, bei dieser grossen Mannigfaltigkeit, Figur und Gewand immer in lebendiger Zusammenstimmung, und immer natürlich als ein Ganzes, erfunden und gebildet sind; dass alle diese Schönheiten so absichtlos und gewönlich erscheinen, dass das Auge lange unter ihnen herumwandeln, und sich des Reichthumes erfreuen kan, ohne ihn zu bemerken. So anspruchlos, wahr und in sich

harmonisch, sind die Werke dieses Künstlers.

Rafaels nach Volkommenheit strebender Geist war auf Alles aufmerksam, was ihn diesem Ziele näher bringen konte. Sein ganzes Leben war ein stets fortschreitendes Studium; ja er suchte von jedem zu lernen, der ein grosses Kunstverdienst besas, ohne einer Manier anzuhangen, wenn gleich manche seiner früheren Werke, vornemlich seine Madonnen, den Tipus der Schule des Pietro Perugino nicht verleugnen. Hieraus läst sich Michelangelo's hartes Urteil über Rafael, dass er nur durch Studium, nicht durch Natur ein Künstler sei, erklären. Sein gewaltiger Feuergeist verkante die ruhigwirkende Bildkraft in dem stilleren Sinne Rafaels. Gerade diese Geschmeidigkeit des Geistes, jede Vortreflichkeit sich anzueignen, dieser reine Natursin, in dem jedes Objekt sich treu, und von der Schönheit seines Gemüths gleichsam verklärt, abspiegelte, waren das seltenste Geschenk der Natur. Sie war lebenslang seine Lehrerin; aus ihr

schöpfte er die Mannigfaltigkeit, die Wahrheit und das Leben seiner Werke, wie aus der Antike den einfachen Schönheitssin der Grichen. Von Leonardo, Fra Bartolommeo, und Michelangelo lernte er Kunstwissenschaft, Harmonie und Grösse des Stils. Die geistreichsten Gelehrten seiner Zeit, mit denen er im freundschaftlichen Umgange lebte, ein Bembo, Castiglione, Bibiena u. a. unterstüzten ihn mit ihren Kentnissen der alten Fabel und Geschichte, so wie mehrere talentvolle Künstler mit ihrer Hand, um so viel schönen Ideen Wirklichkeit zu geben. Aber der Genius, der allen diesen Reichthum zu eigenen herlichen Schöpfungen verarbeitete, der Alles wählte, ordnete, und mit dieser heiteren Lebensfülle beselte, war Rafaels Eigenthum. Man findet die Spuren von der Einwirkung fremder Geister auf den seinigen in mehreren seiner Werke; aber nie hat er sich einer fremden Manier hingegeben, dazu war er zu selbständig, und zu innig mit der Natur vertraut. Er scheint blos versucht zu haben, wie das fremde Gewand seinen Geist kleiden würde;

aber er blieb in allen Verwandelungen Rafael, und trat mit neuen Volkommenheiten bereichert, wieder in eigener Gestalt hervor. So finden sich z. B. in dem Teppich, welcher die Anbetung der Weisen darstelt, deutliche Spuren von Albrecht Dürers Art, dessen Werke ihm um diese Zeit bekant wurden, und dessen geniales Kunstverdienst er so hoch schäzte, dass er Dürers selbstgemaltes, ihm von demselben zum Geschenke gesandtes Bildnis in seiner Werkstat aufhing, und unserm Dürer gegenseitig das seinige verehrte. Rafael konte von Dürers Geschmak nichts lernen, da der seinige grösser, reiner und schöner war; aber der treue, tiefeindringende Natursin dieses Künstlers muste den seinigen ergreifen, und konte leicht den Einfal erzeugen, sich in der Manier desselben zu versuchen, und auch dadurch seine Achtung für ihn an den Tag zu legen.

Um seinen Gewändern, der Einfachheit des Stils ungeachtet, ein reiches Ansehen zu geben, hat sich Rafael, wo es schiklich

war, gern der Stickereien, gewirkter Borten, auch wohl vielfarbiger, schillernder Gewänder bedient. Man findet dergleichen Zierrat und Schmuk häufig in den Teppichen, z. B. in der Anbetung der Könige, in der Darbringung des Christkindes, in der Auferstehung des Heilandes u. a. Bei Gegenständen dieser Art ist dis ein gut gewähltes Mittel morgenländische Pracht mit dem guten Geschmak zu vereinigen, und die Darstellung prächtig und festlich zu machen, ohne die Schönheit der Form aufzuopfern. Das Auge sieht diese altväterischen Verbrämungen, wenn sie mit Geschmak gemacht sind, lieber als jene gleissenden und prunkenden, so eben aus dem Krämerladen genommenen, Seidenzeuge, welche neuere Künstler gern in ihren Gemälden anbringen, und womit sie ihre Figuren vielmehr theatralisch auspuzen, als bekleiden. Rafael hatte das Glük, unter seinen Schülern Männer zu finden, welche ein besonderes Talent für diesen Theil der Kunst besassen, und ihn mit Geist und Geschmak zu behandeln wusten. Perin del Vaga, Polidor

und Giovanni da Udine zeichneten sich darin besonders aus. Von ihnen sind auch die Arabesken und monochromatisch gewebten Darstellungen aus dem Leben Leo's X, welche einigen dieser Teppiche zur Einfassung dienen, — ein Zierrat, woran man in jenen Zeiten besonders Vergnügen fand, und welcher der Kunst, auf ihrer damaligen Stufe der Volkommenheit angemessen war. Diese Arabesken verdienen einiger sehr lieblicher, mit grichischem Sinne erfundener, Ideen wegen, Aufmerksamkeit. Die Darstellung der vier Jahreszeiten durch Genien, welche die Freuden der Liebe, der Ernte, des Genusses, und den Ernst des Winters in reizenden Momenten abbilden, so wie die drei Parzen, geben diesen zweklos scheinenden Scherzen der Fantasie eine sinvolle Bedeutung.

Da dieser Aufsaz keine volständige Karakteristik Rafaels, sondern blos eine Schäzung seines, in den Teppichen sich offenbarenden ästhetischen Kunstverdienstes zum

Zwecke hat, so kan er sich auch nur über das besonders verbreiten, was sie als Muster der Geschmaksbildung Vortrefliches enthalten. Dis ist Ausdruk, Stil der Komposizion und des Gewandes, die wir bisher ausführlich betrachtet und gewürdigt haben. Die übrigen Erfordernisse zu einer volkommenen, malerisch schönen Darstellung erfüllen sie zu wenig, um dabei zu verweilen; und die Art ihrer Ausführung entschuldigt diese Mängel. Die Zeichnung der Umrisse und die Ründung der Formen haben theils durch den Nichtverstand der Handwerker, theils durch das Verbleichen der Farben, so sehr gelitten, dass es unbillig sein würde, deshalb, so wie wegen des Mangels an Haltung und Harmonie, den Künstler zu tadeln. In einem wirklichen Gemälde würden diese Gebrechen ein Anstos sein; hier dulden wir sie, weil sie uns unvermeidlich scheinen, und freuen uns der Vortreflichkeit dieser Werke auch in der schlechtesten Hülle. Ungeachtet der äusserst harten und oft fehlerhaften Umrisse in den Köpfen und im Nakten, bemerkt man doch in den Formen eine

durchgängige Grosheit des Stils; man erkent die Meisterhand, welche einer von dem Ideale des Schönen erfülten Einbildungskraft mit Leichtigkeit gehorchte, auch in der sklavischen Ausführung. Dis ist alles Gute, was sich von der Zeichnung in den Teppichen sagen läst. Auch die Farben sind gröstentheils so zusammengestelt, dass man an die Möglichkeit ihrer Harmonie glauben kan. Die Beleuchtung hat, ohne künstliche Effekte zu beabsichtigen, überal den Zwek die Deutlichkeit der Darstellung zu befördern, und gibt die natürliche Klarheit des Tageslichts; ein Verdienst, das sich bei den späteren Malern der italienischen Schulen, aus einem misverstandenen Begrif vom Heldunkeln so selten findet; obgleich eine solche Tageshelle im Bilde nicht nur wahrer und natürlicher, sondern auch gefälliger ist, und eine gefälligere Harmonie hat, als die natürliche Dunkelheit der Schatten, und die dadurch entstehenden grellen Wirkungen.

Die Schranken der Malerei machen es dem Künstler zur Pflicht, dass er für seine

Darstellung, nur solche Gegenstände wähle, welche durch ihre anschauliche Evidenz sich selbst volständig erklären, also ihr Interesse wirklich mit sich führen; und im Gegentheil solche Gegenstände, die in der Anschauung keines algemein verständlichen und interessanten Ausdruks fähig sind, wenn man nicht bereits von dem, was sie andeuten sollen, unterrichtet ist, möglichst vermeide. Diese Regel wird auch durch einige dieser Teppiche z. B. durch die Ausgiessung des heiligen Geistes bestätigt. Zwar rühmt der sonst kunstverständig urtheilende Richardson diesen Gegenstand als ein überaus trefliches, des grösten Meisters in der Malerei würdiges Thema; aber dis sol uns nicht abhalten, unserer Überzeugung gemäs zu bekennen, dass wir, nach unserer Ansicht, ihn für ein sehr undankbares, der bildlichen Darstellung nicht angemessenes Thema halten. Auch ist es selbst einem Rafael unmöglich geblieben, uns eine Geselschaft von dreizehn sizenden und zwei stehenden, simmetrisch geordneten Figuren, in einerlei Zustand der Verzückung, der im Aus-

drucke an Wahnsin gränzt, ohne alle weitere Handlung, als verdrehte Augen und Kopfstellungen, interessant und gefällig zu machen. Die oben im Mittelpunkt einer weit ausströmenden Glorie schwebende Taube, und die auf allen Köpfen lodernden Flammen sind eben so wenig fähig das Interesse zu befördern, oder den Zustand der Verzückung zu erklären, wenn der Betrachtende kein Eingeweihter in die Mistik christlicher Wunder ist. Doch haben strenge Kritiker, die, um recht sicher zu gehen, sich gern pünktlich an dem Buchstaben der Geschichte halten, und ein Kunstwerk als eine bildliche Abschrift derselben betrachten, es der Mühe werth geachtet darüber zu streiten, ob Rafael recht oder unrecht gethan habe, das Emblem des heiligen Geistes, von dessen sichtbarer Gegenwart die von ihm eingegebene heilige Schrift nichts meldet, auszudrücken! Gern mag dis Gemälde für den Wundergläubigen ein hohes Interesse haben; aber dis kan für die Tauglichkeit des Gegenstandes in malerischer Hinsicht eben so wenig entscheiden, als die Andacht der gläubigen

Beter für die Schönheit eines Heiligenbildes. Ein Kunstwerk kan einen moralischen oder religiösen Zwek sehr gut erfüllen, und doch ein mittelmässiges oder schlechtes Kunstwerk sein; denn der Zwek der Kunst ist von jenen Zwecken völlig unabhängig, welches ehemals die Moralisten, und jezt die Mistiker nicht glauben wollen. Wäre Rafael über diese Darstellung zu tadeln, so könte er es nur darum sein, dass er überhaupt diesen Gegenstand gewählt, vorausgesezt dass die Wahl ihm freigestanden habe. Dass er aber, wenn einmal dis Thema behandelt werden muste, die über den Köpfen der Apostel schwebende Taube angebracht hat, mus, als das einzige Mittel zur deutlichen Bezeichnung der wundervollen Begebenheit, vielmehr gebilligt als getadelt werden. Übrigens hat das Bild eine gute simmetrische Anordnung und einige gute Gewandpartien; aber der an Wahnsin streifende Ausdruk aller Figuren, die verdrehten Kopfstellungen und affektvollen Geberden, die in dem Teppiche zur Karikatur geworden sind, laden weder zu simpathetischer

Theilname, noch zu längerer Betrachtung ein. Dieselbe Bewandnis hat es mit der Himmelfahrt Christi, so wie mit dem oberen Theile der berühmten Verklärung, so wahr auch die untere Handlung und so kunstvol das Ganze ist. Wunder machen überhaupt in der bildenden Kunst wenig Glük, wenn sie nicht von einer interessanten Handlung begleitet erscheinen, dann aber interessirt uns die Handlung nicht das Wunder.

Eine Darstellung, deren Inhalt durch Karakter und Handlung kein Interesse für das Herz hat, kan nie ein angemessener Gegenstand für die dramatische Malerei sein, wenn sie auch sonst ein malerisches Bild gibt. Die blosse Schönheit erfüllt den Zwek einer malerischen Darstellung nur halb, denn es liegt im Wesen dieser, wie jeder anderen schönen Kunst, dass die Schönheit ihrer Darstellungen an einem interessanten Inhalt hafte. In der dramatischen Malerei ist dieser Inhalt zunächst eine Handlung. Interessirt diese nicht durch sich selbst, und können wir mit den handelnden

Figuren nicht simpathisiren, so gehen wir kalt und ungerührt an dem schönen Bilde vorüber. Im Gegentheil ist eine Darstellung, auch ohne grosse Schönheit, eines lebhaften Interesse fähig. Dies ist unter andern auch bei der Darstellung des erblindenden Zauberers Elimas, bei dem Ananias, bei dem Opfer zu Listra, der Fal. Jedes dieser Werke enthält ein Wunder; aber nur die Wirkung desselben kan uns rühren, wenn sie unser simpathetisches Gefühl in Anspruch nimt. Ob ein Wunder die Ursache derselben ist, oder nicht, trägt dazu wohl wenig bei; wenigstens ist nicht mit Sicherheit darauf zu rechnen, da der Wunderglaube blos subjektiv, und nicht jedem vernünftigen Menschen zuzumuthen ist. Dass ein Mensch jählings erblinden, oder unter Konvulsionen todt hinsinken, dass ein Lahmer plözlich genesen könne, ist auch nach dem natürlichen Gang der Dinge wohl möglich, und wir nehmen den lebhaftesten Antheil, wenn dergleichen vor unsern Augen geschieht. Darum erregt auch die Darstellung einer solchen Begebenheit ein

lebhaftes Interesse. Wir versezen uns abwechselnd bald in den Zustand des Leidenden, bald in die Empfindung der antheilnehmenden Zuschauer. Wir würden, wenn wir jemanden plözlich erblinden sähen, eben so staunen wie der Mann, welcher dem erblindenden und vor sich hinstarrenden Zauberer ins Gesicht blikt; wir würden eben so erschrocken zurükfahren, wie die den Ananias umgebenden Personen, wenn uns zur Seite jähling ein Mensch todt zu Boden stürzte; oder wie die Wächter an der Gruft Christi, wenn ein von uns todt geglaubter Mann unerwartet aus dem Grabe unter uns träte; wir würden uns eben so neugierig von der Wahrheit der Wirkung überzeugen wollen, wie der Mann, welcher in dem Opfer zu Listra das Gewand von dem Beine des genesenen Lahmen, der seine Krücken wegwarf, verwundert aufhebt. Diese Wunder glauben wir, indem wir sie gleichsam vor unsern Augen geschehn sehen; die Zuschauer bestätigen die Wahrheit; sie haben nichts Widersprechendes, und keine sichtbare Unwahrscheinlichkeit stört oder hin-

dert die Täuschung. Aber eine Ausgiessung des heiligen Geistes ist, wie Bileams redender Esel, wie der Gesang der drei Männer im Feuerofen, wie die babilonische Sprachverwirrung u. a. dgl. ein Wunder, das man allenfals erzälen hört, aber das man nicht malen solte.

Wie reich an Interesse eine sonst einfache Begebenheit, auch ohne einen bestimten Moment der Handlung werden könne, wenn sie dem Maler Gelegenheit gibt, das höhere Vermögen seiner Kunst darin zu offenbaren, d. h. Karaktere zu bilden, Affekte ins Spiel zu sezen, den mannigfaltigen Ausdruk innerer Gemüthszustände an den Gestalten erscheinen zu lassen; und wie gros Rafael in dieser Kunst gewesen ist, zeigen mehrere seiner Werke, z. B. der Streit über das Sakrament, die Schule von Athen, der Parnas, das Wunder der Messe, in den Stanzen; Paulus der den Athenern predigt, die Weihung des Apostels Petrus zum Schlüsselamt u. a. in den Teppichen.

Wir wollen blos bei dem lezten einige Augenblicke verweilen. Die Handlung der beiden Hauptfiguren in diesem Bilde, des Christus und Petrus, ist hier blos die Veranlassung des höheren Interesses, welches der Künstler, — der ein eben so grosser Dichter als Darsteller in seiner Kunst, ein eben so tiefer Kenner des menschlichen Herzens, als seines Kunstzweks war, — mit der Handlung zu verknüpfen wuste, und wodurch die Darstellung uns unendlich mehr zu denken und zu empfinden gibt, als der Gegenstand an sich zu versprechen scheint. Wir sehen hier, bei der Auszeichnung, welche dem Petrus vor den übrigen Jüngern Christi wiederfährt, die mannigfaltigen Affekte des Unwillens, des Neides, der Misgunst, der Verwunderung, der Liebe etc. in den Mienen und Geberden der anderen Apostel, ausgedrükt. Wir lesen im Bilde deutlich, was in der Sele eines jeden vorgeht: die fromme Demuth und unbestechliche Treue, womit Petrus den Auftrag seines Herrn und Meisters empfängt; die zarte innignahende Liebe des sanften Johannes, dessen

Sele keinen Neid kante; die Überraschung des hinter ihm stehenden Apostels, dem diese Bestallung des Petrus ganz unerwartet komt, so dass ihm vor Verwunderung unwilkürlich der Mantel aus der Hand sinkt, die hämische Misgunst, der lauernde Neid, die betrogene Hofnung der Andern. Dis gibt der sonst so einfachen, kunstlosen Darstellung eine Mannigfaltigkeit, einen Reichthum von Ideen, und ein Interesse, das sich mit jeder wiederholten Betrachtung erneuert. Rafael hat hier gezeigt, was das Genie in der Behandlung solcher Gegenstände vermag; was ein durch den Verstand erfindendes Kunsttalent daraus zu machen wuste, kan man in Poussins Darstellung desselben Gegenstandes unter den Sakramenten sehen. Was würde die handwerkende Geistesarmuth oder der koketirende Wiz manches neueren Künstlers daraus gemacht haben.

Gegenstände dieser Art, und überhaupt solche, wo dem Maler, bei einer wirklichen Handlung ein reiches und freies Feld des karakteristischen Ausdruks offen steht,

wo er, aus der Fülle eigener Erfindungskraft, Interesse in seine Darstellung legen, und durch das, was er in wenigen, aber bestimten und bedeutenden Zügen, sehen läst, sich über alle Macht der Dichtkunst, ja selbst über das wahre Leben der Schauspielkunst erheben kan, sind die eigentlichsten Vorwürfe der dramatischen Malerei, der unumstöslichen Wahrheit des Lessingschen Grundsazes zufolge: dass nur das die Bestimmung einer Kunst sein kan, was sie, allein und ohne Beihülfe einer andern, am volkommensten zu leisten im Stande ist.

Aber auch nur das wahre, für diese Kunst geborene, Genie ist fähig, solche Gegenstände mit Glük zu behandeln. Unter jeder andern, des Ausdruks der Sele unfähigen, Hand müssen sie verunglücken und eine unerträgliche Unbedeutsamkeit erhalten, weil der Künstler die Bedeutung selbst hineinlegen mus. Jene grossen geräuschvollen Komposizionen, welche Kuppeln und Wände füllen, und das Auge verwirren; jene Mordscenen, welche durch gewaltsame Bewegung, übertriebenen Ausdruk und theatralischen

Pomp repräsentiren, ohne das Gefühl durch Wahrheit und Innigkeit zur Theilnahme zu erwärmen; jene lieblichen, schmeicheln-den Bilder, in deren verblasenem Schmelz alle Farben des Regenbogens spielen, welche durch Grazie ohne Ausdruk, durch Zierlichkeit ohne Kraft, durch Sentimentalität ohne Karakter, durch Effekt ohne Wahrheit, durch Kunst ohne Natur, den Sin der unverständigen Menge bezaubern, erfordern weit weniger Talent, obgleich sie mehr Kunst und Anmassung zeigen. Sie können nie die Wirkung jener einfachen, ruhigen, alle Gemüthskräfte nur sanft, aber innig bewegenden Darstellungen erreichen, wenn sie nicht, wie Rafaels Kindermord, die schauerliche Wahrheit des Affekts in Anmuth zu kleiden wissen; wenn sie nicht, wie sein Heliodor, oder wie Konstantins Schlacht, mit der tumultvollesten Unordnung, und mit den schauerlichen Scenen des Mordens und Gemezels, Wahrheit, Schönheit und ein rührendes Interesse verbinden.

Die Kunst Rafaels, oft blos durch Nebenhandlungen der Haupthandlung ihr Interesse zu geben, macht uns zugleich auf die Weisheit aufmerksam, womit dieser Künstler immer die Episoden in seinen Gemälden behandelt hat. Mit eben der Leichtigkeit, womit er in kleineren Komposizionen, oder da wo die Handlung genau bestimt war, sich nur auf das Notwendige einschränkte, zeigt er in Werken, die, bei der Armuth oder Unfruchtbarkeit des Gegenstandes, einen grossen Raum ausfüllen musten, den ganzen Reichthum seines unerschöpflichen, immer von der reifsten Beurtheilung geleiteten Erfindungsgeistes.

Rafaels Episoden stehen jederzeit, er mag sie aus der Handlung abgeleitet, oder in dieselbe hineingetragen haben, in der natürlichsten, zwekmässigsten Verbindung mit dem Ganzen. Sie sind nie müssig; sie sezen entweder den Hauptgegenstand in ein helleres Licht, oder sie erhöhen das Interesse. Sie sind immer der Natur und Würde des Gegenstandes angemessen, und

mit demselben zu einem organischen Ganzen verbunden. Dies sollen die Eigenschaften jeder Episode in einem Gemälde sein; sie sollen die Darstellung nicht blos reicher, sondern auch interessanter machen; sie sollen aus dem Hauptinhalte motivirt und entwickelt, nicht wilkürlich damit vergeselschaftet sein. Wenn unser Blik lange im wilden Getümmel der Schlacht umhergeirrt hat, und von den mannigfaltigen Scenen des Kampfes ermüdet ist, dann ruht er mit stiller Betrachtung auf der rührenden Gruppe des Vaters aus, der seinen getödteten Sohn findet. Die schöne Mutter, welche mit Innigkeit ihr Kind an sich schliest; der Neugierige welcher den Kopf des Weibes wegbiegt, um die heilige Zeremonie besser zu sehen; die beiden Figuren oben im Chor, welche einander ihre lebhafte Überzeugung von der sich hier offenbarenden Wahrheit des Geheimnisses der Transsubstanziazion mittheilen, sind lauter natürliche, dem Wesen der Scene angemessene, das Interesse erhöhende Nebenhandlungen im W u n d e r d e r M e s s e z u B o l s e n a. Das gemeinsame Hinstreben

aller Theile in diesem Bilde auf die Haupthandlung ist es, wodurch diese uns allererst wichtig wird, und es bringt eine so volkommene Einheit in die Darstellung, dass dis Gemälde dadurch zum Muster für die Einheit einer historischen Komposizion wird, wenn es auch, wie so viele andere Wundergemälde der katolischen Mithologie, in der Wahl des Gegenstandes, die aber nicht in des Künstlers Wilkür stand, nicht eben als musterhaft zu empfehlen ist. Aber Rafael hat mehr als einmal bewiesen, dass ein reiches dichterisches Genie auch einen widerspenstigen, unfruchtbaren Gegenstand so interessant machen kañ, dass wir über die treflichen, gehaltreichen Ideen, die er in die Darstellung desselben hineinträgt, kaum gewahr werden, wie dürftig oder undankbar er an sich selbst ist. Der Schweizer, welcher, in der Schenkung Konstantins, das vordringende Volk mit der Hellebarde zurükdrängt, stört keinesweges die Aufmerksamkeit auf die feierliche Haupthandlung, denn er ist von dieser hinlänglich entfernt. Der Bube hingegen, der im Vorgrunde desselben Bildes

auf dem Hunde reitet, ist, so wie der monströse Zwerg in der Anrede Konstantins an sein Heer, wahrscheinlich eine Zuthat von fremder Hand, denn sie widersprechen zu sehr dem Gefühle des Schiklichen, das in allen Werken Rafaels herscht. Eine seiner glüklichsten Episoden ist die schon oben angeführte in der Schlacht Konstantins, und die im Opfer zu Listra, welche dadurch, dass sie das Wunder des geheilten Lahmen auffallend ins Licht sezt, zugleich die volständige Erklärung des Bildes bewirkt.

Rafael hat einer Haupthandlung nie durch eine untergeordnete geschadet, — ein Vorwurf, den sich Domenichino oft zugezogen hat. Dieser sonst zartsinnige, im naiven Ausdruk jugendlicher Karaktere sehr glükliche Künstler liebte es, auffallende Episoden in seinen Gemälden anzubringen. Dadurch erreichte er zwar den Zwek, seinen Darstellungen Leben und Mannigfaltigkeit zu geben; aber sie sind selten schiklich angebracht. Seine Nebenhandlungen lassen sich zwar, unter

den obwaltenden Umständen, als möglich denken; aber sie sind zugleich von der Art, dass der Geschmak des Künstlers sie eher hätte vermeiden, als wählen sollen. Sie tragen gewönlich nichts zur Erklärung der Handlung bei; sie schaden vielmehr, durch die Gemeinheit ihres Inhalts, der Würde des Gegenstandes, und neigen sich, — was gerade das Übelste an ihnen ist, — fast immer zum Lächerlichen und Komischen: das sicherste Mittel, um alles höhere Interesse und alle Rührung, die etwa in der Haupthandlung liegen, zu zerstören, so wie ein Lehrer ernster Wahrheiten der Filosofie und Religion, seinem Zwecke zuwider, alle Aufmerksamkeit und allen Ernst verscheucht, wenn er seinen Vortrag mit spashaften Histörchen würzt. Domenichino's Marter des heil. Andreas in der Kapelle des heil. Gregor auf dem Cölischen Hügel, — eine andere Darstellung eines ähnlichen Gegenstandes an der Decke der Tribune in der Kirche *Sant' Andrea della Valle,* — seine Kleideraustheilung der heil. Cecilia in der Kirche *S. Luigi de' Francesi* in Rom, —

sein Besuch des Kaisers Otto III. bei dem Abt des Klosters in Grottaferratta, wo die blasenden Trompeter vielleicht das Ausdruksvolleste im ganzen Bilde sind, beweisen hinlänglich die unschikliche Behandlung der Episoden in den Gemälden dieses Künstlers, und können stat einer negativen Regel dienen.

Richardson gibt im dritten Theile seines Traktats über die Malerei, bei der Gelegenheit, wo er die in England befindlichen sieben Kartone zu den Teppichen mit den Werken Rafaels in den Stanzen vergleicht, einige Beiträge zur Geschichte derselben, die wir hier zum Beschlusse in einem Auszuge mittheilen. Sie sind fast alles, was wir von der Geschichte dieser merkwürdigen Kunstwerke wissen, und vielleicht werden sie bald Alles sein, was überhaupt von ihnen noch übrig bleibt. Vasari berührt sie im Leben Rafaels nur kurz. Er sagt blos, dass Rafael auf Geheis Papsts Leo X. die Kartone zu diesen Teppichen gemalt hat, dass sie in

Flandern gewebt worden, und siebenzigtausend Skudi gekostet haben, ohne weder ihren Inhalt auzugeben, noch ihre Zahl zu bemerken. Man kan also nicht mit historischer Gewisheit bestimmen, ob die Kartone zu den oben angeführten Teppichen sämtlich, und in wie weit sie von Rafaels Hand gewesen sind. Bottari sagt zwar in seinen Anmerkungen zum Vasari, dass der Teppiche zwölf seien, aber ohne anzugeben, woher er dies weis. Die jezige grössere Anzal widerspricht seiner Angabe *).

Die in England befindlichen Kartone sind in dem obigen Verzeichnisse der Teppiche unter No. 1. 2. 3. 7. 9. 11. 12. enthalten. Sie sind in *Tempera* oder Leim-

---

*) Fiorillo im 2ten Theile seiner kleinen Schriften artistischen Inhalts S. 281 sagt: „In Rom belief sich ihre Anzal auf fünf und zwanzig." — Der Verf. hat aber, wärend des Frohnleichnamsfestes daselbst immer nur die in diesem Aufsaze angegebenen ein und zwanzig Teppiche aushängen gesehen.

farben auf Papier gemalt, in der Art wie Rafael gewönlich seine Freskomalereien zu behandeln pflegte; die Farben mit vollem breiten Pinsel aufgetragen, und in den Lichtern sowohl als in den Schatten mit Schraffirung geendigt. Die Gründe, Thiere, Architektur und andere Nebenwerke hat er durch seine Schüler hineinmalen lassen.

Die Aufsicht über die Verfertigung der Teppiche wurde einigen Flamändischen Künstlern namentlich dem Michael Coxier und Bernard von Orlay aufgetragen, welche in Rom unter Rafael studirt hatten, und um diese Zeit wieder in ihr Vaterland zurükkehrten. Die Kartone aber kamen nicht wieder mit den Teppichen nach Rom zurük, und man weis nicht, ob sie in den Händen der Kunstwirker, oder der Künstler, welche die Aufsicht darüber hatten, zurükgeblieben sind. Mehr als hundert Jahre nachher kamen sieben derselben in England wieder zum Vorschein, wo sie sich in der grossen Gemäldesamlung König Karls des Ersten zu Whitehall, unter mehreren

Malereien von Giulio Romano, Tizian und andern, in einem sehr verwahrlosten Zustande befanden. Jeder Karton war nämlich, wie die Teppichwirker ihn als Muster gebraucht hatten, der Länge nach in vier oder fünf Streifen zerschnitten, und in diesem Zustande blieben sie, bis nach der Revoluzion, wo man danach suchte, und sie zusammengerolt in einer alten Kiste fand. Der ältere Richardson hat sie noch so gesehen. Nach der Zeit wurden sie mit mehr Sorgfalt aufbewahrt. Man zog sie auf Leinwand und besserte die wenigen beschädigten Stellen vorsichtig aus. König Wilhelm und Königin Marie liessen zu Hamptoncourt eine besondere Gallerie für diese Kartone bauen, wo sie aufgehängt, und vor aller Beschädigung sorgfältig in Acht genommen wurden. Ihrentwegen heizte man zur Winterszeit die Gallerie, um sie vor der schädlichen Feuchtigkeit zu schüzen. Neuerer Zeit wurden sie nach Windsor gebracht, um die Gemächer der Königin zu schmücken; sie sind aber seit einiger Zeit aufs neue nach Hamptoncourt in die ursprünglich

für sie gebaute Gallerie zurükgebracht worden.

Die übrigen Kartone sind wahrscheinlich auf immer verloren; denn gegen das Ende des XVIIten Jahrhunderts wurden mehrere Bruchstücke derselben, so wie im Anfange des XVIIIten ein beträchtliches Stük von dem Kindermorde, das aber mit Ölfarbe überschmiert und verdorben war, aus den Niederlanden nach England gebracht. Der ältere Richardson hatte nach und nach gegen funfzig solcher Fezen gesammelt, welche Köpfe, Arme, Beine, Füsse, Hände, Gewand etc. enthielten. Es waren vornemlich Stücken vom Kindermord, von der Anbetung der Weisen, der Auferstehung Christi, u. a. darunter. Die Person, von welcher Richardson sie kaufte, sagte ihm, dass man diese Kartone (auf gut abderitisch) so zerstükt habe, um sie in einer Familie, wo sie sich als ein Erbstük befanden, desto besser unter mehrere Kinder vertheilen zu können. — Wiederholungen mehrerer dieser Teppiche, befanden sich sonst in Frankreich, England,

Spanien, Mantua und Mailand, und es ist höchst wahrscheinlich, dass mehrere Kopien der ganzen Samlung vorhanden waren *). Man kan sich leicht vorstellen, dass die Rafaelischen Teppiche unter allen berühmt waren, und deshalb, so wie der Geschmak an dieser Verzierungspracht der Paläste und Kirchen algemeiner ward, auch von andern oft kopirt wurden. So erzält auch ein unbekanter Reisender des XVIten Jahrhunderts in seinen handschriftlichen Nachrichten, welche zuerst durch die Sorgfalt Morelli's, des Vorstehers der Bibliothek von S. Marko in Venedig im Jahr 1800

---

*) Auch in Dresden im Japanischen Palast werden sechs noch ziemlich wohl erhaltene Teppiche nach Rafaels Kartonen aufbewahrt. Es sind: 1. Die Blendung des Zauberers Elymas, an welchem aber die Seite mit dem Apostel Paulus fehlt. 2. Paulus predigt vor dem Areopag. 3. Das Opfer zu Listra. 4. Die Heilung des Lahmen an der Tempelpforte. 5. Christus ertheilt dem Petrus das Amt der Schlüssel. 6. Der wunderbare Fischzug.

zum Druk befördert worden *), dass er im Hause des Kardinal Grimano einen grossen von Rafael gezeichneten Karton gesehen, welcher die Bekehrung des Saulus vorstelte und zum Muster eines Teppichs für dessen Kapelle dienen solte. Den in Seide und Gold gewirkten Teppich selbst aber sah er nebst einem andern, welcher den heil. Paulus predigend darstelte, in der Wohnung des Edlen Zuanantonio Venier. Beide waren nach Zeichnungen Rafaels für Papst Leo X. verfertigt; allein die Zeichnung des ersten kam in den Besiz des Patriarchen von Aquileja, und die des andern ward in Kupfer gestochen. Cancellieri berichtet in einem seiner Werke **): Die Teppiche seien von Franz I. dem Papst Leo X. zu

---

*) Unter dem Titel: *Notizie d'Opere di disegno nella prima metà del secol XVI etc. — scritte da un Anonimo, pubblicate ed illustrate da* D. Jacopo Morelli, *custode della Regia Biblioteca di S. Marco di Venezia. Bassano* 1800. 8.

**) *Descrizione delle Capelle pontifizie e cardinalizie Roma* 1790. S. 287. sqq.

der Feierlichkeit der Kanonisazion des heil. Franziskus di Paola geschenkt, darauf aber bei der Plünderung Roms unter Bourbon geraubt worden, und in den Besiz des Herzogs von Montmorency gerathen. Dieser habe sie aber, unter der Regierung Julius III. wieder nach Rom zurükgeschikt, wie eine Inschrift sagt, welche an dem Saum des sechsten Teppiches, der die Bekehrung des Saulus darstelt, und an dem Saume des siebenten, die den Apostel Paulus vor dem Areopag predigend abbildet, eingewirkt ist *). Auch der Verf. hat diese Inschrift an den genanten Teppichen gelesen. Die Nachricht aber, dass Franz I. sie dem Papst Leo X. geschenkt habe, scheint dem Berichte Vasari's im Leben Rafaels zu widersprechen, welcher folgendergestalt lautet: „*Similmente venne vo-*

---

*) Die Inschrift lautet: *Urbe capta, partem aulæorum, a prædonibus distractorum, Comestabilis Anna Mommorancius Galliæ militum Præfectus restaurandam atque Julio III. P. M. restituendam curavit.*

lontà al Papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza tutti di sua mano in cartoni coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni vennero a Roma." —

Die Verschönerung des Frohnleichnamsfestes durch diese Teppiche dauerte bis ins Jahr 1797, wo man sie zum leztenmale in der Vorhalle des Vatikan aufgehängt sah. Im folgenden Jahre wurden sie, wärend der Republikanisirung und Ausplünderung Roms, nebst den übrigen Mobilien und heiligen Geräthschaften des Vatikans, eine Beute der französischen Kommissäre. Einer derselben, ein Deutscher aus Schlesien, Namens Rösler, nahm sie für die Summe von 36000 Skudi (54000 Rthlr), als Entschädigung für seine der italienischen Armee geleisteten Lieferungen an. Wohin seitdem diese Teppiche gerathen sind, ist dem Verf. unbekant geblieben. Hr. Fiorillo im II. Theile seiner kleinen Schriften sagt, dass die Franzosen sie

vor einigen Jahren nach Paris gebracht haben. Wenn seine Nachricht gegründet ist, so ist zu hoffen, dass diese, auch in ihrem schlechten Zustande noch, unschäzbaren Kunstwerke nicht ganz dem Genus der Kunstfreunde entzogen sein werden.

Man hat diese Teppiche öfter, theils einzeln, theils in ganzer Folge, in Kupfer gestochen. Manche ältere Kupferstiche derselben sind von Handzeichnungen genommen und darum von den Teppichen in manchen Stücken verschieden. Einzelne Blätter haben gestochen: Marcantonio, Apostino Veneziano, Diana Mantovana, Pietro Santi Bartoli, Sebastian Vovillement, Beatricetto, Andrea Procaccini und Peter Soutman. Unter diesen zeichnen sich die des Marcanton, vor allen aber die Anbetung der Weisen von Santi Bartoli, als das Vorzüglichste unter allem aus, was je nach diesen Teppichen gestochen worden. Der lezte hat auch die Friese, welche sich unter einigen Teppichen befinden, sehr schön radirt. Nikolaus

Dorigny wurde eigens nach England gerufen, um die sieben dort befindlichen Kartone in Kupfer zu äzen, und seine Blätter derselben haben einen vorzüglichen Wert in Hinsicht der Zeichnung und des Ausdruks. Gribelin hat sie gleichfals, aber kleiner und schlechter, in Kupfer gestochen. In neueren Zeiten hat ein deutscher Maler, Namens Sommerau, eine Samlung von zwanzig Blättern, querfolio, der zur Vollendung blos die Steinigung des heil. Stefanus mangelt, radirt. Sie sind fleissig gearbeitet; aber sowohl der Ausdruk, als der Stil der Gewänder ist in ihnen fast ganz verfehlt, und man kan sich aus seinen Blättern keinen richtigen Begrif von den Originalen machen; blos die Komposizion ist treu wiedergegeben. Wärend der lezten Jahre wo die Teppiche noch in Rom vorhanden waren, hatte man angefangen sie aufs neue mit vieler Eleganz in Kupfer zu stechen, und fünf Blätter waren bereits davon erschienen, als die Originale den Künstlern, die daran arbeiteten, entführt wurden. Nur Schade dass auch in ihnen, wie in

den meisten Kupferstichen unserer Zeit, die nach alten Kunstwerken gestochen werden, der Anspruch des Stiches sich über das Verdienst der Darstellung zu erheben, und die Aufmerksamkeit, welche dieser gebürt, auf die Mechanik herab zu ziehen trachtet. Die Stiche sind sauber und elegant, aber den Karakter der Teppiche, die Bestimtheit und Kraft des Rafaelischen Stiles vermist man in ihnen; daher sind bis jezt noch immer die Blätter von Dorigny und das grosse Blat von Santi Bartoli als die gelungensten zu schäzen; und bei der jezigen Verborgenheit und Vernachlässigung der Teppiche ist nicht wohl zu erwarten, die ganze Samlung aufs neue von tüchtigen Künstlern in Kupfer gestochen zu sehen.

XI.

ÜBER
DIE MUNDARTEN
DER
ITALIENISCHEN SPRACHE.

HERRN

GEORG ZOËGA

IN ROM.

Nicht dem grösten Archäologen unserer Zeit, nicht dem gründlichen Kenner so vieler alten und neuen Sprachen, nicht dem scharfsinnigen tiefgelehrten Forscher, dem eine gehaltreichere reifere Arbeit, als diese leichte Skizze eines Versuchs, gebüren würde; sondern dem vieljährigen Bekanten und Freunde, in dessen lehrreichem Umgange der Verfasser so viele angenehme Stunden verlebt, mit dem er so oft alte Denkmäler und Kunstwerke betrachtet, mit dem er durch die klassischen Umgebungen Roms so manchen Streifzug gemacht, mit dem er über Vorzeit, Gegenwart und Zukunft, über Begreifliches und Unbegreifliches so

manchen Widerstreit der Meinungen freundschaftlich durchgefochten; dem edeldenkenden, anspruchlosen, menschlichweisen Zoëga, beut er dieses kleine Merkmal unwandelbarer Liebe und Verehrung.

Opera naturale è ch'uom favella:
Ma così, o così, natura lascia
Poi fare a voi, secondo che v'abella.

DANTE, Par. XXVI, 130.

Um den Karakter einer Nazion alseitig kennen zu lernen, ist es nicht genug, dass man eine Zeitlang in ihrer Hauptstadt lebe, ihre gebildeten Zirkel, ihre berühmten Männer, ihre Schauspiele, Tempel, Märkte und Lustörter besuche: man mus auch die verschiedenen Provinzen des Landes bereisen, wo allein der Nazionalkarakter in seinen mannigfaltigen Eigenheiten und Schattirungen sich rein und unverkünstelt zeigt. In den Hauptstädten verlöschen die bedeutendsten Züge seines Gepräges in der Verfeinerung und Verderbnis der Sitten; Gebräuche, Trachten, Fisiognomien wechseln dort unter dem Einflusse des Hofes und fremder Maniren, mit jeder Generazion, wärend sie sich in den Provinzen

Jahrhunderte lang unverändert erhalten. Was die Hauptstadt von dem Karakter einer Nazion zeigt, ist nur die Eine, geschliffene Seite desselben.

Die selbige Bewandnis hat es mit der Sprache einer Nazion. Man lernt dieselbe noch lange nicht ganz kennen, wenn man, wie gewönlich geschieht, blos die algemeine, gebildete Landessprache studirt, die nur der kleinere kultivirtere Teil der Nazion in erträglicher Reinheit spricht; die zwar in den Schriften derselben, aber nicht im Munde des Volks, lebt. Diese ist freilich ihre abgeschliffene, glänzendere Seite; aber eigentliche Volkssprache sind nur die Mundarten. Ausser den, allen gemeinschaftlichen Ausdrücken, durch welche sie Mundarten einer Gesamtsprache sind, enthält jede derselben noch einen anselmlichen Vorrat an eigenen Wörtern und Redensarten, die der reinen Gesamtsprache und den übrigen Mundarten fremd, aber darum nicht minder sinvol und karakteristisch sind, und in allen Mundarten zusammen einen ansehnlichen Reichtum ausmachen.

Die Mundarten sind das Magazin der Volksbegriffe und des Volkswizes; und wie Schriftsteller und Dichter die veredelte Landessprache mit neuen Ausdrücken bereichern, so bereichert das Volk seine Mundarten beständig, und manches gediegene Korn, das hier entspros, manches kräftige, anschaulich malende Wort, geht aus dieser in jene über.

Die verschiedenen Mundarten einer Sprache sind eben so viele frühere Verzweigungen ihres ursprünglichen Stammes; und die gebildete Gesamtsprache ist als die Blute ihrer Entwickelung zu betrachten, die sich schon frühe bildet und entfaltet, aber erst spät ihre Volkommenheit erlangt, und zu der die sämtlichen Mundarten ihren Anteil beitragen; die aber den grösten, welche durch eine höhere Kultur ihrer Provinz, und durch vortrefliche Schriftsteller aus ihrer Mitte, die frühere Entwickelung derselben vorzugsweise befördert. Dis hängt aber lediglich von äusseren, zufälligen Umständen ab. Unter einer andern Fügung derselben konte ein anderer Dialekt

zur Bildung der Gesamtsprache das Meiste beitragen, und ihr eine andere Richtung, so wie der Sprache selbst einen andern Karakter geben. So waren es äussere Umstände, welche bewirkten, dass die Deutsche Gesamtsprache (nicht die Hochdeutsche Mundart) sich weder in Schwaben, noch in Niederdeutschland, noch in Österreich, sondern in Sachsen ausgebildet hat. Ihre erste frühere Bildung erhielt sie im Schosse der Schwäbischen Mundart; aber seitdem die Reformazion in Sachsen eine freiere Geistesbildung herbeiführte und begünstigte, ward diese Provinz Deutschlands ihr bleibender Siz, obgleich späterhin auch Schlesier, Schweizer und Niederdeutsche zu ihrer Ausbildung tätig mitgewirkt haben.

Aus dem Obigen erfolgt notwendig zweierlei: e r s t e n s, dass jede gebildete Sprache, eben so gewis wie sie aus ihren Mundarten entstanden ist, auch das Recht haben müsse, sich, so oft sie des bedarf, aus ihren Mundarten zu bereichern; und z w e i t e n s, dass keine Mundart, als solche, algemeine Landessprache sein, also auch eben so wenig

auf das ausschliessende Vorrecht Anspruch machen könne, der Gesamtsprache ihre mundartischen Formen, Ausdrücke und Redensarten aufzudringen.

Wärend die Gesamtsprache einer Nazion, teils durch den geselschaftlichen Verkehr der Gebildetern, teils und vornemlich durch die Schriftsteller der Nazion in ihrer Bildung fortschreitet, bis sie endlich einen Grad von Volkommenheit erreicht, auf welchem sie sich behauptet, behalten die Mundarten, oft Jahrhunderte lang, ohne merkliche Veränderung ihre Beschaffenheit, weil die Bildung der unteren Volksklassen, wenn sie ohne Berührung mit der gebildetern Klasse bleiben, auch in grossen Zeiträumen nur sehr langsam, oder gar nicht, fortschreitet. Dis ist nicht nur bei denen Mundarten lebender Sprachen der Fal, deren isolirte Lage sie auf sich selbst beschränkt, wie die Sardische, und Sizilianische, sondern auch bei solchen Sprachen, welche, ohne höhere Kultur durch Schrift, blos im Munde des Volks, also eigentlich nur als Mundarten, fortleben. Solcher Sprachen

gibt es in Europa verschiedene. Der Baskischen und Wendischen nicht zu gedenken, liefert uns an den Gränzen Italiens die Rhätische oder Romanische Sprache einen merkwürdigen Beleg des oben Gesagten.

Diese Sprache, welche in zwei Hauptdialekte, den Rumonschen und den Ladinischen, zerfält, nent sich selbst die *antipuissm languaig da l'aulta Rhätia*, die uralte Sprache von Hohen-Rhäzien, und sie hat sich über ein Jahrtausend lang unverändert erhalten. „Getrent durch Felsenwände und Eislagen von der übrigen Welt, und unbekant mit dem Fortschreiten derselben, blieb auch der Kreis ihrer Begriffe unerweitert. Handschriften, Zins- und Gerechtigkeitsrollen, älter als Karl der Grosse, kan, — nach des Herrn von Hormayrs Zeugnis, — jedes Kind dieses bündnerischen Gemeinden, verstehen *).“

*) Siehe Geschichte der gefürsteten Grafschaft Tirol von Josef Freiherrn von Hormayr. Ersten Bän-

Da die Mundarten notwendig älter sind, als die aus ihnen entstandene gebildete Gesamtsprache, so finden sich auch in

---

des erste Abteilung, Tübingen b. Cotta 1806. S. 125. Es heist daselbst ferner: „Der Rumonsche Dialekt wird in den Gegenden der Quellen des Rheins, der Ladinische an den Quellen des Inns, gesprochen. Der Rumonsche teilt sich wieder in die Mundart der Ebnen und der Surselver (Oberwäldner); der Ladinische in die der Ober- und Unter-Engadiner. Sursit, welches in der Mitte liegt, spricht vermischt. Der Ladinische Dialekt nähert sich mehr dem Italienischen als der Rumonsche. Lezter wird im Oberwalde des grauen Bundes (*Surselva*) pünktlich geredet, wie man ihn schreibt. Dieser surselvische Dialekt der Romanischen Sprache ist allem Vermuten nach der reinste und echteste." — Wir fügen hier eine eben daselbst befindliche Probe ihrer beiden Dialekte, des Rumonschen und Ladinischen, aus ihren Bibelübersezungen zur Vergleichung bei. Der erste Psalm lautet im Oberbündnerisch-Romanischen oder Churwälschen, folgender Gestalt:

ihnen mehr karakteristische Züge aus den frühesten Zeiten der Sprache, als in jener; sie zeigen deutlicher die Spuren des Ein-

---

1. *Beau ei quel hum, ilg qual va buc ent ilg cusselg cu'ls gottlos. Ne stat sin la via d'ils pucconts. Ne se sin la supchia d'ils sgamiaders.*

2. *Mo ho daleg vi d'ilg schentament d'ilg Senger a partrachia suenter quel gi a noig.*

3. *El ven ad esser sc'ün pumer pflanziaus tiers las rivas da las avas, ca porta sieu frig à sieu temps la félgia d'ilg qual secca buc: ad en tutt quei ch'el ven a far, ven el a ver vantira.*

4. *Mo aschia vengian buc ad esser ils gottlos; mo sco la paglia ch'ilg suffel suffla navend.*

5. *Parquei vengian ils gottlos buc à star ent ilg truvament: Ner ils pucconts enten las raspadas d'ils gists.*

6. *Parchei ch'ilg Senger accanuscha la via d'ils gists: mo la via d'ils gottlos ven a perir.*

Im Ober-Engadinischen Dialekte lautet dieser Psalm also:

1. *Quel hom ais beò il quael nun chiamina in il cusselg dels empis, e nun sto s'in la via des pechaedars, ne seza in la sopchia dels sgiamgiadurs.*

2. *Dimpersè ho sieu dalett in ledscha del Senger e simpaisa s'ün quella di e noat.*

flusses anderer Sprachen auf ihre frühere Bildung; manche Eigenheiten der gebildeten Sprache, der Ursprung vieler Wörter, Ableitungen, Redensarten und Sprichwörter, lassen sich oft nur aus den Mundarten erklären, und nur in ihren verschiedenen Dialekten hat die Sprache wahre *Synonima.*

Aber nicht blos für den Sprachforscher, sondern auch für den Schriftsteller und Dichter, welcher Karaktere und Sitten des Volks zu schildern hat, ist die Kentnis der Mundarten von grossem Nuzen; denn die feinsten, eigensten, originelsten Züge derselben sind darin abgedrükt. Desungeachtet

---

3. *Quel ais sumgiant ad ün bösch implantò spaer la riva dellas ovas, il quael porta sieu frütt in saschum, e la föglia del quael nun crouda, e che ch'el fo ho vent*[illegible]*ra.*

4. *Brich usche sun ils empis dımpersè sco paglia chia l'ora buffa da vent.*

5. *Peraque non vegnen ils empis a restaer in in il giüdici ne'ls pechaedars in la compagnia dels giüsts.*

6. *Perchè 'l Segner cognuoscha la via dels giüsts, ma la via dels empis perirò.*

wird das Studium der Mundarten bei den meisten Nazionen immer noch mehr, als man glauben solte vernachlässigt. Man hat zwar manche einzelne Bemerkungen, man hat Idiotika über manche Mundarten; man hat auch in den meisten derselben Volkslieder und andere Gedichte; aber so viel wir wissen hat noch keine Nazion ein Werk, welches eine befriedigende Übersicht und Darstellung ihrer sämtlichen Mundarten enthielte, welches den ganzen, gesamten Schaz ihrer Sprache umfaste: ein Werk, welches, da es seiner Natur nach nicht wohl Eines Menschen Arbeit sein kan, sich ganz besonders zur Aufgabe für eine, aus gelehrten Sprachforschern der verschiedenen Provinzen bestehende, Akademie eignen, und der Sprache vielleicht nüzlicher sein würde, als die bisherigen Bemühungen sprachmeisternder Akademien, welche, unter dem Vorwande über die Reinheit der Sprache zu wachen, und ihre Regeln genauer zu bestimmen, ihren freien genialischen Gang durch Fesseln hemten, und ihre Lebenskraft ausdörten. Aber es ist gewönlich, dass wir auf die Gegenstände,

welche uns zunächst und immer umgeben, am spätesten unsere Aufmerksamkeit richten. Eingebornen, die durch eine genaue Kentnis ihrer Mundart vor allen dazu fähig wären, scheint eine solche Arbeit zu geringfügig, und dem fremden Sprachforscher, der bei zunehmender Bekantschaft mit derselben sie unternehmen möchte, mangelt dazu die nötige Vertrautheit, zu der ein Fremder mit der Volkssprache noch weit schwerer als mit der Schriftsprache einer andern Nazion gelangt. So bleiben aus Sorglosigkeit reiche Fundgruben vol unbenuzter Schäze verschlossen, die wir besizen ohne es zu wissen, wärend wir uns oft über Mangel beklagen, und nicht erröten von andern Nazionen zu borgen, was wir weit näher und besser in unserer Heimat finden, und als rechtmässiges Eigentum gebrauchen könten.

Der Verfasser ist weit entfernt zu wünschen, dass man allen Kehricht und Schmuz der Mundarten, den der Pöbel im Munde führt, beachte und aufsamle; aber er ist

der Meinung, dass die dem Urstamme wirklich entsprossenen, im Geist der Sprache gebildeten, originellen ausdruksvollen Wörter und Redensarten, welche sich in den Mundarten in Menge finden, und deren oft die Gesamtsprache darbend entbehrt, die Geringschäzung und Vernachlässigung keineswegs verdienen, womit ein französisch verfeinertes Publikum und die Schaar der demselben sich bequemenden schöngeistelnden Modeskribenten mit ihren konvenzionellen Begriffen von alt und neu, von edel und unedel, von vornehm und gemein im Kopfe, und ihrem Adelung auf dem Pulte, naserümpfend und achselzuckend auf sie herabblicken. Auch suchten die grösten Dichter unserer Nazion, ein Klopstock, Wieland, Göthe, Bürger, Schiller, Voss immer, allen Gotscheden und Adelungen zum Troz, die Sprache von den Fesseln falscher Delikatesse und geistloser Pedanterei, welche ihr von der französelnden feinen Welt und von geschmaklosen Grammatikern angelegt worden, wieder zu befreien.

Eines der besten Verwahrungsmittel gegen diese beiden Erbfeinde des poetischen Lebensgeistes der Sprachen, ist das Studium der Mundarten. Der Italiener, welcher den Wert seiner schönen Sprache von jeher höher schäzte, als wir die Vorzüge der unsrigen, hat längst auch seine Dialekte einer grösseren Aufmerksamkeit gewürdigt, obgleich er derselben in späteren Zeiten, wo die Gesamtsprache bereits gebildet und gestetigt war, zu ihrer Bereicherung wenig oder gar nicht bedurfte, da dieselbe in dem Nachlas der lateinischen Muttersprache einen reichen Schaz besizt, aus dem sie nehmen kan, was sie bedarf, und wobei sie überdis den Vorteil hat, dass die aus dem Lateinischen entlehnten Wörter nie den Geruch des Gemeinen und Nidrigen an sich haben, welcher mundartischen Ausdrücken gewönlich mehr oder weniger anklebt. Seit Jahrhunderten bereits sind die sämtlichen Mundarten der italienischen Sprache, einige mehr, andere weniger, durch Schriftsteller bearbeitet worden. Mehrere derselben machen einen wesentlichen Bestandteil der komischen Karak-

teristik ihrer Bühne aus; und kaum gibt es eine, welche nicht eine Samlung lirischer Gedichte aufzuweisen hätte. Die meisten besizen ausserdem auch noch epische und dramatische Werke. Dis macht nicht nur das Studium der italienischen Mundarten noch interessanter, sondern erleichtert es auch sehr; ja macht es allein dem Fremden möglich; denn was er sonst mit aller Bemühung in Jahren nicht aus dem Munde des Volks aufsammeln würde, kan er nun in wenig Monaten aus Büchern lernen.

Diese Erleichterung durch gedrukte Hülfsmittel hat auch dem Verfasser Mut gemacht sich an diesen von dem Fremden in Italien sonst wenig oder gar nicht beachteten Teil der Sprache zu wagen, und die verschiedenen Mundarten jenes Landes genauer kennen zu lernen. Was er in vorliegendem Aufsaze über dieselben mitteilt, ist blos eine Skize, welche den Karakter jeder Mundart in seinen Hauptzügen, wie sie sich bei der ersten Bekantschaft mit ihnen darbieten, angeben solte. Eine ausführlichere Darstellung derselben bleibt einem

eigenen grösseren Werke über die Mundarten der italienischen Sprache vorbehalten.

Ehe wir aber von den Mundarten selbst sprechen, wird es zwekmässig sein, einige Gedanken über die Entstehung der italienischen Sprache überhaupt voranzuschicken.

Man hat einen, zwar im Wesentlichen nicht unrichtigen, aber doch nur sehr unvolständigen und vieldeutigen Begrif von der Entstehung der italienischen Sprache, wenn man blos weis, dass sie aus der lateinischen entstanden ist. Aber wie und wan dis geschehen? wie und unter welchen Einflüssen ihre verschiedenen Mundarten sich gebildet haben? wie und wan endlich aus diesen die gebildete Gesamtsprache hervorgegangen ist? das sind die Fragen die der Sprachforscher sich zuerst aufwerfen mus, an deren Beantwortung die grösten Sprach- und Geschichtsforscher und Litteratoren Italiens, unter denen wir hier nur einen Maffei, Muratori, Affò, Tiraboschi, und Carli nennen, ihre

Kräfte versucht, zu deren Auflösuug sie mancherlei Hipotesen aufgestelt haben, die wir der Kürze wegen hier aufzuzälen unterlassen. Nur Einer derselben wollen wir hier vorübergehend erwänen, die bei vielen Eingang gefunden und mit grosser Gelehrsamkeit verteidigt worden: dass nämlich die jezige italienische Sprache eigentlich nichts anders sei, als die ehemalige gemeine Volkssprache des alten Roms; eine Behauptung, deren Ungereimtheit keiner Widerlegung bedarf, da sie bei näherer Betrachtung von selbst in die Augen springt. Freilich mus man sich da, wo keine Denkmäler vorhanden sind, und fast alle geschichtlichen Belege mangeln, mit der wahrscheinlichsten, aus der Natur der Sache selbst hervorgehenden Vermutung begnügen; aber eben diese widerspricht der obigen Behauptung. Die nachstehende Auflösung des Problems scheint uns der Wahrheit am nächsten zu kommen.

Seit den frühesten Zeiten haben in Italien, unter den verschiedenen Völkerschaften die es bewonten, verschiedene Sprachen

und Mundarten geherscht. Aus den Mundarten des mitleren Italiens, welches die Latiner, Sabiner, Marsen, Pelig- ner, Hetrusker, Volsker u. a. bewonten, bildete sich, mit der Gründung des Römischen Staates, die Sprache des alten Roms, die auch latina hies, weil vornemlich die Bewoner Laziums die ersten Stifter Roms und der altrömischen Sprache waren, die aber auch die Sprachen und Mundarten mehrerer umliegenden Völkerschaften in sich aufnam, so wie diese almälich von den Römern unterjocht, ihrem State einverleibt, und ihrer Stadt eingebürgert wurden. Dis muste notwendig bewirken, dass die altrömische Sprache, von ihrer Entstehung bis zu ihrer gänzlichen Ausbildung, besonders in den ersten Jahrhunderten, grosse Veränderungen erlit, so dass den Römern, im Zeitalter Augusts die Sprache aus dem Zeitalter des Romulus und Numa kaum noch verständlich sein muste.

Die Bildung der altrömischen Volkssprache aus mehreren Mundarten des mitleren

Italiens ist in die ersten vier oder fünf Jahrhunderte Roms zu sezen, wo denn auch die schriftliche Kultur dieser Sprache grössere Fortschritte zu machen anfing, bis sie endlich im Zeitalter Augusts ihre volkommene Ausbildung erreichte, zu welcher denn auch die grichische Sprache, durch welche die Römer ihre wissenschaftliche und ästhetische Kultur erhielten, und die entfernteren Mundarten des oberen und unteren Italiens, eine nicht unbeträchtliche Beisteuer lieferten *).

---

*) Am meisten hat wol in einem gewissen Zeitraume die Sprache der alten Hetrusker, denen Rom seine religiösen Gebräuche und seine frühere Bildung verdankt, die altrömische Sprache bereichert. *Isidor Orig. l. IX c. 1*, unterscheidet vier Zeitalter der lateinischen Sprache: das der ältesten und rohesten, welche vor der Gründng Roms, zur Zeit des Janus und Saturns in jenen Gegenden herschte, und von welcher die Salischen Verse ein Ueberrest waren. Der folgte die Sprache des alten Laziums, welche zur Zeit der Könige von Hetrurien und der Gründung

Die gebildete Sprache Roms hatte sich wärend dieser Zeit almälich über ganz Italien verbreitet, ohne jedoch die in den

---

Roms gesprochen wurde, und in der die XII Tafeln verfast waren. Dieser folgte die Römische, welche sich, nach der Vertreibung der Könige, wärend der Republik mehr ausbildete, und in welcher Nävius, Ennius, und auch noch Plautus schrieben. Endlich die gemischte oder besser die klassische Sprache, welche sich im Jahrhundert der Cæsarn aus allen Mundarten der Nazionen Italiens, die das Römische Bürgerrecht erhielten, völlig ausbildete; und in der ganzen, späterhin unter dem Namen Italien begriffenen Halbinsel scheint die Verschiedenheit der Sprachen zulezt nur noch eine Verschiedenheit der Mundarten der Lateinischen gewesen zu sein. Man kan noch ein fünftes Zeitalter ihrer Verderbnis hinzufügen, wo, wärend der folgenden Jahrhunderte, die Sprachen fremder Nazionen, der Gallier, Spanier, Afrikaner, Orientalen, die Lateinische mit manchen barbarischen Ausdrücken verunreinigten, wodurch, in Vereinigung mit dem übrigen Verfal der Kultur und des Geschmaks,

verschiedenen Provinzen herschenden Volkssprachen zu verdrängen; aber sie wirkte in ihrer gebildetern Gestalt, und als Organ des herschenden Volks und der Gebildeteren im Volke, nicht nur auf jene Dialekte, aus welchen sie selbst früher sich gebildet hatte, wieder zurük, und veränderte sie mehr oder weniger, je näher oder entfernter sie der Hauptstadt waren; sondern sie unterwarf sich auch die entfernteren Mundarten des obern und untern Italiens, ja sogar die fremden Sprachen ihrer ausserhalb Italien gelegenen Provinzen, vermischte sich mit ihnen, und schuf sie endlich in ihre Dialekte um, die aber bei so verschiedenen Bestandteilen und Verhält-

---

die Verderbnis der Sprache hereinbrach, noch ehe die Völkerwanderung ihren Untergang beschleunigte. Von dem, was die verschiedenen Mundarten Italiens zur Bildung und Bereicherung der Sprache des alten Roms beigetragen haben, findet man hinlängliche Proben beim Varro, Aulus Gellius, Quinctilian, Makrobius, Festus u. a.

nissen ihrer Mischung natürlicher Weise sehr verschieden waren, und aus denen in neueren Zeiten die auswärtigen Tochtersprachen der altrömischen, die Spanische, Portugisische, Französische, Walachische, und die verschiedenen Zweige und Mundarten der Romanischen, entstanden sind *).

---

*) Romanische Sprachen hiessen früher alle aus den Mundarten der lateinischen entstandenen auswärtigen Tochtersprachen in Spanien, im südlichen Frankreich, und den nördlich an Italien grenzenden Provinzen, ehe die meisten sich zu eigenen Landessprachen ausbildeten, und ihre späteren bestimmteren Benennungen erhielten. Die Rhätische Sprache, ein Dialekt jener älteren weitverbreiteten Romanischen, ist die einzige, welche sich noch in ihrer ursprünglichen Gestalt, und unter jenem Namen erhalten hat. Die alte Provenzalische, welche unter ihnen die ausgebildetste war, ist jezt als eine todte Sprache zu betrachten, da sie von den neueren Provenzalen weder mehr gesprochen noch verstanden wird. Was sonst noch von der alten Romanischen Sprache

So gab es zu allen Zeiten, vor und nach der Gründung des Römischen States, zur Zeit seines grösten Flors, und des Unterganges seiner Macht, verschiedene Mundarten in den verschiedenen Gegenden Italiens, die von der Gesamtsprache des Landes, eben so wie die Provinzen selbst von der gemeinschaftlichen Obermacht Roms, beherscht wurden.

Die Mundarten der alten Cisalpiner, der Ligurier, der Hetrusker, Veneter, u. a. waren zur Zeit des alten Roms, als die lateinische Sprache durch ganz Italien herschte, eben sowohl untereinander, und von der gebildeten Landessprache verschieden, als heutiges Tages die Mundarten des Lombarden, Genuesers, Bergamaskers, Mailänders, Venezianers im nördlichen, —

---

in den südlichen Provinzen Frankreichs, und den westlichen Spaniens, übrig ist, hat sich durch den Einflus der neueren, dort herschenden, Landessprachen so verändert, dass es jezt nur noch als Dialekt derselben betrachtet wird.

und die des Napolitaners, Kalabresen, Sizilianers und Sarden im südlichen Italien untereinander, und von der gebildeten Landessprache, welche sie sämtlich unter sich begreift und beherscht, verschieden sind.

Als endlich in mehreren Wanderungen die barbarischen Völker aus Norden und Nordosten in Italien eindrangen, das römische Reich zerstörten, und auf den Trümmern desselben neue Reiche gründeten, da ging mit der Religion, der Verfassung, den Sitten, auch die alte Gesamtsprache, die nur der gebildetere Teil der Nazion redete und schrieb, und die sich nur durch Kultur und Schrift, deren Werk und Werkzeug sie war, erhalten konte, zu Grunde. Aber die Mundarten blieben, als Sprache des Volks, in den verschiedenen Provinzen; denn ein Volk kan wol ohne gemeinschaftliche Verfassung, ohne wissenschaftliche Kultur, ja ohne Schrift, aber nicht ohne Sprache sein: und so wenig ehemals die algemeine Herschaft der lateinischen oder altrömischen Sprache sie hatte verdrängen können,

eben so wenig zog auch späterhin der Untergang derselben den Untergang der Mundarten nach sich. Aber sie wurden sämtlich durch die nördlichen Sprachen, wärend der langen Herschaft der Barbaren in Italien, mehr oder weniger verändert und verdorben, je nachdem der Aufenthalt derselben in den verschiedenen Provinzen von längerer oder kürzerer Dauer war, und je mehr die Mundarten dieser Provinzen schon an sich von der altrömischen Mundart, als der reinsten mit der Schriftsprache änlichsten, abwichen. Darum haben die in Oberitalien, wo fremder Einflus am grösten und dauerndsten war, am meisten, die in Unteritalien weniger, und die von Florenz und Rom verhältnismässig am wenigsten gelitten, wenn nicht etwa unter allen die Sardische diesen Vorzug behaupten möchte, welche, ihrer isolirten Lage wegen, vielleicht am wenigsten von ihrer ursprünglichen Gestalt eingebüst hat. Vornemlich aber litten die grammatischen und prosodischen Formen der alten Sprache, in dieser Vermischung mit den germanischen, wesentliche Veränderungen,

wärend der materielle Teil derselben, die Wörter, den Verlust ihrer Endungen abgerechnet, welche zu den grammatischen Formen gehören, sich grossenteils erhielten. In diesem Zustande glich die Sprache einem in Trümmer zerfallenen Gebäude, wo bei dem Zusammensturz alle Teile des Ganzen aus ihren Fugen gerissen worden, die regelmässigen Formen der Werkstücke sich abgestossen, und dan, bei dem aus diesen Trümmern errichteten neuen Bau, in der neuen Verbindung teils ihre verstümmelte Form behalten, teils neu behauen worden. Nur hat die Bildung neuer Sprachen aus alten erlöschenden das Eigene, dass Zerstörung und Bildung immer in dem lebendigen Sprachkörper in einander greifend unmerklich fortwirken; dass das neue Gebäude in dem almälichen Hinschwinden des alten unmerklich hervorsteigt.

Auf diese Weise wandelten sich auch die älteren Mundarten almälich in neuere um, wärend die lateinische Schriftsprache, wenn sie auch nicht völlig erlosch, doch nur höchst kümmerlich und entstelt ihr Dasein

fristete; so dass sie späterhin erst wieder durch das Studium der alten Schriftsteller zu ihrer Reinheit hergestelt werden muste. Die Zeit dieser Umwandlung der alten Mundarten fält vornemlich in das sechste und siebente Jahrhundert, wärend die Longobarden Italien beherschten. Die zunächst folgenden drei Jahrhunderte der diksten Unwissenheit und Barbarei vollendeten die völlige Auflösung und Zerstörung des alten, und die Begründung des neueren Sprachgebäudes, und hülten sie, wie das Geheimnis der Zeugung, in Nacht. Es ist interessant und lehrreich dieses almäliche Zerfallen und Neuentstehen in den Urkunden des Mittelalters, von denen man beim Muratori mehrere findet, zu verfolgen. Als späterhin Italien almälich wieder aus seinen Ruinen hervorging; als, mit zunehmendem Wohlstande, Künste und Wissenschaften wieder zu neuem Leben erwachten, bildete sich aus den verschiedenen Mundarten auch nach und nach wieder eine algemeine Landessprache, deren sich die Gebildeteren in allen Gegenden Italiens bedienen, und die überal verstanden wird,

ohne irgendwo im Munde des Volks zu leben, wie es mit der deutschen Gesamtsprache der nämliche Fal ist.

Diese almäliche Entstehung der algemeinen Sprache Italiens aus den Mundarten mus wohl in das XII und XIII Jahrhundert gesezt werden; denn sie war schon zu Dante's Zeiten, im Anfange des XIV Jahrhunderts, vorhanden, und es ist nicht nur warscheinlich, sondern erweislich, dass sie sich zuerst vornemlich in Apulien und Sizilien gebildet hat, wo damals die meiste Kultur war, und die ersten Dichter Italiens blühten. Aber sie war, als Dante sie aufnahm, noch sehr ungebildet, ohne feste Formen, und daher der Wilkür jedes Dichters überlassen; sie hatte sich von der Volkssprache noch nicht hinlänglich abgeschieden. Diese Scheidung volbrachte Dante in seinem grossen Gedichte; daher man ihn auch vorzugsweise den Vater der italienischen Dichtkunst nennt, ungefähr in gleichem Sinne, wie wir Luthern den Schöpfer der deutschen Sprache zu nennen pflegen. Er nante sie in seinem Traktat

de vulgari eloquio, zum Unterschiede von den gemeinen Mundarten der *lingua volgare* (so heist auch noch jezt die italienische Sprache zum Unterschiede von der lateinischen) *vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale;* lauter Beiwörter, die eine veredelte, gemeinschaftliche Sprache, keine besondere Mundart, bezeichnen. Er sagt selbst, dass diese Sprache keiner Provinz eigen sei, obgleich sie allen angehöre, und dass an ihr alle Mundarten Italiens gemessen und verglichen werden müssen. Er sagt ferner, dass sie von den Gelehrten aller Provinzen vor und zu seiner Zeit, die in der *lingua volgare* gedichtet hatten, von Sizilianischen, Ppugliesischen, Toskanischen, Römischen, Lombardischen, Trevisanischen, und Ankonitanischen Dichtern, gebraucht worden sei. Dante bildete sie weiter aus und stetigte sie in seiner *divina commedia*, in welcher er nicht nur Wörter aus allen Mundarten Italiens, sondern auch provenzalische und lateinische aufnahm, wie nach ihm gleichfals Petrarca in seinen Gedichten getan hat, der seiner Muttersprache für

die Poesie, so wie Boccaccio für die Prose, die völlige Ausbildung gab.

Aus dieser kurzen, aber für unsern gegenwärtigen Zwek hinreichenden Darstellung der warscheinlichsten Entstehungsart der italienischen Sprache aus der lateinischen, durch die almäliche Umgestaltung ihrer Mundarten, erhellet, dass man die Sache unrichtig ansieht, wenn man, nach der gewönlichen Vorstellungsart, glaubt, die jezige gebildete Sprache Italiens sei aus der gebildeten lateinischen, blos durch Vermischung derselben mit den Sprachen der nordischen Barbaren, entstanden. Beide, die ältere sowohl, als die neuere algemeine Sprache Italiens haben sich aus den älteren und neueren Mundarten gebildet; und die lateinische ist nur in sofern die Mutter der italienischen, als sie aus den verschiedenen älteren Dialekten der altrömischen Sprache in die neueren übergegangen ist, welche ihrerseits wiederum den Stof zur jeztlebenden Gesamtsprache jenes Landes geliefert haben, wärend sie noch immer neben dieser fort-

dauern und vorzugsweise im Munde des Volks leben; jene hingegen blos geschrieben und von der gebildeteren Klasse, und auch von dieser nur in einem kleinen Teile Italiens in gehöriger Reinheit gesprochen wird. Man nennt sie deshalb auch nur mit Unrecht die Toskanische, denn diese ist eben so gut eine blosse Mundart wie die Römische und Venezianische, die ihr, wenigstens im gefälligen Klange der Aussprache, nicht nachstehen.

Die hier gegebene Erklärung von der Entstehung der italienischen Sprache zeigt zugleich, wie nötig es dem gründlichen Sprachforscher ist, neben der gebildeten Gesamtsprache einer Nazion auch die verschiedenen Mundarten derselben zu studiren. Sie haben die rohen Materialien zu dem Prachtgebäude geliefert, in welchem die Nazion, wie in ihrem Zentralmuseum, mit vereinten Kräften und Mitteln, ihr köstlichstes Gemeingut, die Früchte ihrer Kultur, die Werke ihres Geschmaks und ihres wissenschaftlichen Fleisses, zum Ruhm

der Zeitgenossen und zum Nuzen der Nachwelt, aufbewahrt.

Dante's oben angeführter Traktat *de vulgari eloquio* ist in mehr als einer Hinsicht merkwürdig. Er ist die erste grammatische Schrift über die italienische Sprache, und ein Beweis, wie richtig Dante über Sprache dachte; wie deutlich er die Unzulänglichkeit jeder blossen Mundart, und die Notwendigkeit einer algemeinen Landessprache, die mehr als Mundart sei, für den ästhetischen und wissenschaftlichen Ausdruk erkante. Er mustert in demselben die verschiedenen Dialekte seiner Sprache, und zeigt dass keiner die Probe hält; dass keiner würdig ist, zur algemeinen Landessprache erhoben zu werden, sondern dass alle Mundarten dazu ihr Edelstes beitragen müssen. Zu Dante's Zeiten hatte die Toskanische oder vielmehr Florentinische Mundart noch nicht das entschiedene Übergewicht erlangt, welches ihr in der Folge mehrere vortrefliche Florentinische Schriftsteller, vor allen aber Er selbst, Petrarca und Boc-

caccio und späterhin die Akademie *della crusca*, über ihre Mitschwestern verschaften, indem jene die algemeine Sprache mit einer Menge toskanischer und florentinischer Ausdrücke und Redensarten bereicherten, und diese ihr noch überdis die Benennung *lingua toscana* aufdrangen, worüber sich unter den italienischen Gelehrten ein langer und heftiger Streit erhob, in welchem viel Papir und Dinte unnüz verschwendet, und wenig Belehrendes zu Tage gefördert wurde, weil es sowol den Gegnern als den Verteidigern der mundartischen Ansprüche an filosofischem Geiste und festen Gründen mangelte. Hätten sie blos Dante's richtige Ansicht gefast und aus dieser, was daraus folgt, gefolgert, so wären sie des unnüzen Streites überhoben gewesen. Im XIII und XIV Jahrhunderte, wo Dante lebte, war vielmehr der Pugliesische, oder jezige Napolitanische Dialekt am meisten verbreitet und mehr gebildet, als einer der übrigen, wie die Schriften der älteren Toskaner beweisen, welche weit roher und rostiger erscheinen, als die gleichzeitigen Produkte Pugliesischer

Skribenten; und hätten die äusseren Umstände seine Kultur länger so wie damals begünstigt, so wäre vielleicht aus ihm die Gesamtsprache zumeist hervorgegangen. Aber gerade damals wandte sich der Genius der Kultur nach Toskana, das sich um jene Zeit zu einem blühenden Staat erhob, und in dem kurzen Zeitraume eines Menschenalters drei Geister von überwiegenden Talenten hervorbrachte, die nicht nur alle verdunkelten, welche bis dahin in italienischer Sprache gedichtet und geschrieben hatten, sondern auch für alle Nachkommen klassische Muster in ihrer Sprache wurden. Von dieser Zeit an behauptete Toskana den Vorzug, der Hauptsiz der litterarischen Kultur in Italien zu sein, und der Toskanische Dialekt gewan einen überwiegenden Einflus auf die Bildung der Gesamtsprache, wodurch es nachher der Akademie *della crusca* für einige Zeit gelang, ihre Mundart der Gesamtsprache Italiens unterzuschieben *). End-

*) Weder Dante noch Petrarca haben sich in ihren Gedichten blos toskanischer

lich zeigt auch jener Traktat, dass die meisten italienischen Mundarten seit fünfhundert Jahren grosse Veränderungen erfahren haben; denn von den Beispielen, die Dante in demselben von jedem Dialekte anführt, ist ſast keines jezt mehr

---

Ausdrücke bedient. Beide brachten einen grossen Teil ihres Lebens ausserhalb Toskana zu, beide dichteten ausserhalb ihres Vaterlandes, beide kanten und benuzten die anderen Mundarten; besonders bereicherte Dante mit vielen Ausdrücken derselben seine Sprache, wie in seiner *divina commedia* genugsam am Tage liegt. Ja auch die lateinische und provenzalische Sprache musten ihnen Ausdrücke, Wendungen und Redensarten leihen, wenn ihre damals noch arme, ungebildete Sprache nicht das Genügende darbot. Boccaccio ist vielleicht, was die Wörter und Redensarten betrift, seiner vaterländischen Mundart am meisten treu geblieben, aber seine Wortfügung hat er soviel als möglich der lateinischen nachgebildet; doch verschmähete er auch Ausdrücke anderer Mundarten nicht, wo der Karakter der Personen sie forderte.

gültig; ja die meisten derselben sind in ihren Provinzen längst schon nicht mehr verständlich.

Diese Veränderungen sind in einigen Mundarten grösser, in andern geringer gewesen. So z. B. ist die Bolognesische Mundart, welche Dante der Florentinischen und Römischen, so wie den meisten übrigen Mundarten seiner Zeit, vorzog, jezt vielleicht die roheste und häslichste unter allen; die Florentinische und Römische hergegen, welche späterhin die woltätige Rükwirkung der gebildeten Gesamtsprache am meisten erfahren haben, nähern sich derselben jezt unter allen Mundarten am meisten. Die Napolitanische, welche zu Dante's Zeiten die gebildetste war, hat sich in diesem langen Zeitraume nur wenig verändert, und vielleicht gar verschlimmert, wenn man nach einigen in derselben geschriebenen Kroniken aus dem XIII Jahrhundert urteilen darf. So haben auch die Sizilianische, Sardische und Venezianische, wegen ihrer isolirten Lage nur wenige Veränderungen erlitten. Da-

gegen haben andere sich merklich verändert. Warscheinlich würde also auch jezt Dante's Urteil über die Mundarten seiner Sprache anders lauten.

Nach Dante's nicht ganz bestimter Aufzälung der Mundarten seiner Zeit belief sich die Zal derselben auf vierzehn. Es sind die folgenden: Der Toskanische, der Römische, der Pugliesische (jezige Napolitanische), der Kalabresische, der Sizilianische, der Sardische, der Genovesische, der Romagnuolische, der Ankonitanische, der Lombardische (Bologneser, Mailänder, Bergamasker u. a.), der Trevisanische, der Venezianische, der Furlanische, (oder Friulische) und der Istrische Dialekt. Die Furlanische Sprache ist eigentlich nicht zu den Mundarten der Italienischen zu rechnen, sondern sie ist, wie die Rhätische, deren wir bereits oben erwähnt haben, eine Trümmer des grossen Romanischen Vereins der sämtlichen lateinischen Tochtersprachen im früheren Mittelalter, obgleich sie sich nicht völlig so rein wie

jene von den Einflüssen der italienischen Sprache erhalten hat *).

---

*) Die nachstehenden Proben werden zeigen dass die Furlanische oder Friulische Sprache zu der Sipschaft der Romanischen gehört. Der bekante, so oft angeführte Schwur Ludwigs Königs der Deutschen, lautet in provenzalischer Sprache:

Pro Deo amur, et pro Xp̃ian poblo et nostro commun salvament dist di en avant in quant des savir et podir me dunat si salvarai eo cist meon fradre Karlo, et in adiudha, et in cadhuna cosa, si com om per dreit san frada salvar dist in o quid il mi alter si fazet et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit.

und im Furlanischen:

Per l'amur de Giò, e del popul Cristian, e nostro comun salvament da chist di in devant, in quant che Giò me donerà savè e podè jo salverai chist mio Fradi Carlo, e lo judarai in ogn' e cada une ciosse, come che om el def salva el so Fradi, in chel che alter farass pàr me; e cum Ludher no farai alcun plaid o ajustament che de mio volè a chist mio Fradi Carlo sei in dan.

Die ersten beiden Verse der Bibel lauten in der Oberwaldner Romanischen Sprache:

Enten l'antschetta ha Deus scaffieu ilg Tschiel a la Terra. Mo la Terra fova senza furma a

Die vielfältigen Veränderungen, welche seit Dante's Zeiten auch die politische Lage und Verfassung Italiens erfaren hat, haben gleichfals auf die Dialekte seiner Sprache einen bedeutenden Einflus gehabt. Manche derselben, besonders in Oberitalien, wo jene Veränderungen häufiger und bedeutender waren, haben sich späterhin, im langen friedlichen Verkehr befreundeter, oder Einer Macht zugehöriger Städte und Provinzen, einander mehr genähert, andere sind bis auf unbedeutende Schattirungen der Aussprache und einzelner

---

vida, ad ei fova scür sin la bassezia; ad ilg Spirt da Deus schascheva sin l'ava.

und in der Engadiner Romanischen Sprache:

In il principi creer Deis il Tschel e la Terra. Mo la Terra eira una chiaussa zainza fuorme, e voeda, estirezar sur la fatscha del abiss, et il Spiert da Deis s'muveiva sur la fatscha da las aquas.

und in der Furlanischen Sprache;

In tel prinçipi Giò al crea il ciel e la Tiare. Ma la Tiare e jere vuaide, e senza fuoarme, e par dut lis tenebris, e jerin su la face dell' abiss, et spirt de Giò al leve su lis aghis.

Ausdrücke, in einander geschmolzen; andere haben sich mehr geschieden; die meisten haben einen Teil ihrer Roheit abgelegt, und den Rost des eisernen Mittelalters abgeschliffen. Wir können daher auch jezt der obigen Dantischen Einteilung nicht mehr folgen.

Der Apennin, welcher Italien in der Mitte durchschneidet, und die obere nördliche Hälfte von der unteren südlichen trent, ist zugleich eine natürliche Scheidewand seiner Mundarten, dergestalt, dass diese in zwei Hauptabteilungen, die der nördlichen und die der südlichen Mundarten zerfallen, zwischen welchen die Toskanische, als verbindendes Mittelglied, und auch durch seine geografische Lage in der Mitte des Landes zur Pflege der Gesamtsprache desselben vorzüglich geeignet, das Gleichgewicht behauptet.

Dieser Unterschied zwischen den Mundarten des nördlichen und südlichen Italiens began vielleicht schon in den frühesten Zeiten mit den ersten Kolonien, welche es aus Norden und Süden bevölkerten;

vielleicht erst mit der Niederlassung der Gallier im nördlichen Italien; vielleicht erst mit der Einwanderung der germanischen Scharen; welche sich vorzüglich über diesen Teil desselben ergossen, neue Reiche daselbst begründeten, der Volkssprache neue Formen, und den Sprachorganen rauhere Laute gaben. Da uns hier Belege durch Überlieferungen und Urkunden fehlen, so läst sich darüber nur mutmassen; auch kan es für unseren Zwek füglich unentschieden bleiben; der Unterschied selbst ist darum nicht minder gewis. Eben so gewis ist es, dass die Lombardischen Mundarten ihre jezige Gestalt und ihren Karakter vornemlich von den germanischen Sprachen erhalten haben. Im untern Italien, in Sizilien und Sardinien, die früher durch Kolonien südlicher Völker, vornemlich aus Griechenland, bevölkert worden, waren die Mundarten von jeher weicher, gebildeter und wohlklingender. Zwar bewirkte das Eindringen der nördlichen Sprachen, dass auch jene südlichen Mundarten Italiens, welche sich nach und nach der herschenden Sprache Laziums untergeord-

net und mit derselben vereint hatten, das algemeine Los der Umschaffung teilten; doch wurden sie dadurch nicht so wie die Mundarten Oberitaliens entstelt und verstümmelt. Auch der Karakter der gebildeten Gesamtsprache Italiens zeigt deutlich, dass diese ihre erste, für die Grundform entscheidende Bildung von einem **südlichen** Dialekt empfangen hat; denn der Toskanische hatte in den frühesten Zeiten vielleicht mehr den Karakter der nördlichen als der südlichen Mundarten, und sein jeziges Gleichgewicht zwischen beiden verdankt er der Einwirkung der gebildeten Sprache.

Die Mundarten des südlichen und nördlichen Italiens unterscheiden sich vornemlich dadurch, dass diese lezten sämtlich (die Venezianische ausgenommen, welche durch ihre isolirte Lage geschüzt, jener Sprachverderbnis, so wie Venedig selbst dem Eindringen der Barbaren, entgangen ist; daher sie auch, obgleich sie mit den lombardischen Mundarten viele Ausdrücke

und Formen gemeinschaftlich hat, doch nicht zu dem Sisteme derselben gehört), härter, rauher und abgestossener lauten, und sich, dem Grundkarakter der Gesamtsprache entgegen, aber dem Karakter der germanischen gemäs, überwiegend zu Konsonantendungen durch Verstümmelung der Wörter hinneigen; die südlichen Mundarten hingegen weicher, offener, voller und breiter tönen, ihre Worte durchgängig mit Vokalen endigen, und die Wörter vielmehr dehnen als zusammenziehen. Doch zeichnet sich unter ihnen der Sardische Dialekt dadurch aus, dass er, gleichfals durch seine isolirte Lage, unter allen Mundarten der alten gemeinschaftlichen Muttersprache darin am ähnlichsten geblieben ist, dass er viele ihrer Konsonantendungen, mithin auch ihre Wörter selbst, ganz und unverstümmelt erhalten hat; daher es auch nicht schwer ist, in diesem Dialekte Gedichte zu machen, die zugleich sardisch und lateinisch sind, welches in andern Dialekten gar nicht, und in der gebildeten italienischen Sprache nur mit vieler Mühe und Kunst, zu be-

werkstelligen ist *). Dieser verschiedene Hang der südlichen und nördlichen Mundarten zeigt sich in der Aussprache fremder Wörter auffallend. Der Toskaner und Römer, und mit ihnen alle Süditaliener, können kein Wort mit einer Konsonantendung (die in *l, m, n, r,* etwa ausgenommen) aussprechen, ohne derselben noch ein *e* anzuhängen; so z. B. sprechen sie die lateinischen Wörter *corpus, amat, habet, docebant* u. a. dgl. immer *corpusse,*

---

*) Hier ein Sonet des P. Tornielli, das eben sowol lateinisch als italienisch ist:

Vivo in acerba pena, in mesto orrore,
Quando te non imploro, in te non spero,
Purissima Maria, et in sincero
Te non adoro, et in divino ardore.
Et oh vita beata, et anni et ore!
Quando contra me armato odio severo
Te Maria amo, et in gaudio vero
Vivere spero ardendo in vivo amore.
Non amo te, regina augusta, quando
Non vivo in pace, et in silentio fido:
Non amo te, quando non vivo amando.
In te sola, o Maria, in te confido
In tua materna cura respirando,
Quasi columba in suo beato nido.

amatte, habette, docebante aus. Der Norditaliener, obwol auch er solche Konsonantverbindungen, die seine Sprache nicht hat, wie *ct, pt, pf,* eben so wenig ohne viele Mühe aussprechen kan, findet doch keine Schwierigkeiten, die einfachen Konsonantendungen ohne jenen Nachklang eines Vokallautes auszusprechen. Dieser Nachklang ist eigentlich nichts anders, als das hörbare Nachlassen des zur Aussprache des Konsonanten gespanten Organes, welches der an lauter Vokalendungen gewöhnte Süditaliener bei der starken Schwingung seiner Aussprache nicht so unmerklich machen kan, als wir und andere an Konsonantendungen gewöhnte, die Konsonanten weniger vibrirende Völker.

Ferner zeichnen sich die Mundarten Oberitaliens, und zwar die nordwestlichen und nördlichsten, Frankreich und Deutschland zunächst gelegenen, namentlich die Genuesische, Piemontesische, Mailandische, und zum Teil die Bergamaskische, auch dadurch vor den südlichen Mundarten aus, dass sie die der Gesamtsprache gleichfals

fremden Vokallaute *ü* und *ö*, zum Teil auch den französischen Nasenlaut des *n*, und das weiche *s* häufig haben, welches leztere auch die weiche Venezianische Mundart karakterisirt; endlich auch dadurch, dass sie mehr Wörter germanischen und französischen Ursprungs enthalten, als die südlichen, welchen stat derselben wieder grichische, arabische und spanische Wörter beigemischt sind.

Nach der jezigen Beschaffenheit der italienischen Mundarten scheint uns die nachstehende Einteilung derselben die zwekmässigste zu sein, indem wir von der Mitte ausgehen, und uns zuerst gegen Süden, sodañ zurük über die Inseln des Mittelmeres nach Norden wenden, in folgender Ordnung:

Die Toskanische als Mittelpunkt; sodan südwärts die Römische, Napolitanische, Kalabresische, Sizilianische, Sardische; und nordwärts die Korsische, Genuesische, Piemontesische, Mailändische, Bergamaskische, Bolognesische, Venezianische, Pa-

duanische, Lombardische. Warum wir die drei lezten so und nicht anders ordnen, wird sich aus der näheren Darstellung derselben ergeben.

Wolte man auf kleinere Verschiedenheiten Rüksicht nehmen, so würden sich noch mehrere aufführen lassen; denn jeder Dialekt hat wieder in seinem Bezirk mehrere Abweichungen, die sich aber in dem gemeinschaftlichen Karakter vereinigen. Ein Beispiel davon wird der Leser an den Unterabteilungen der Toskanischen Mundart sehen, die wir hier genauer auszeichnen, weil sie der gebildetsten Mundart angehören, und genauer beobachter worden sind.

Die vornemsten Punkte, auf welche man bei dem Studium der Mundarten einer Sprache zu achten hat, sind: erstens, die Aussprache nach ihren Elementen im Einzelnen und nach ihrem Klange im Ganzen. Jede Mundart neigt sicl vorzugsweise zu diesem oder jenem Laute, zu dieser oder jener Analogie der Wortbildungen und Endungen, welches auf Klang und Fisiognomie wesentlichen Einflus hat;

zweitens, die Veränderungen, welche die ihr mit der Gesamtsprache gemeinschaftlichen Wörter zeigen, und die ihr eigentümlichen Formen, oder die Grammatik der Mundart; drittens, die ihr eigenen Wörter, und die Abkunft derselben aus verwandten oder fremden Sprachen, welche auf die Bildung der Mundart Einflus gehabt haben; und die ihr eigenen Redensarten; viertens, ihr Verhältnis zu den anderen Mundarten und zur Gesamtsprache, welche der Masstab für die Beurteilung der sämtlichen unter ihr enthaltenen Mundarten ist; fünftens endlich, wenn in den Mundarten schriftstellerische Werke vorhanden sind, eine Probe und die Litteratur derselben. In der vorliegenden Skizze können, wie sich von selbst versteht, von jedem dieser Dinge nur einige Züge und kurze Andeutungen gegeben werden.

I. Die Toskanische Mundart.

Man irret, wenn man glaubt, dass das Volk in Toskana rein Italienisch spricht.

Es hat damit ungefähr dieselbe Bewandnis, wie mit dem Meisner Deutsch. Überhaupt spricht keiu Volk die gebildete Sprache seines Landes rein; dazu können höchstens die Gebildeteren im Volke gelangen. Die Toskanische Mundart hat ihre Idiotismen eben sowol als die übrigen; nur in geringerem Masse, weil die unter ihrer Pflege gebildete Gesamtsprache mehr auf sie, als auf die anderen Mundarten zurükgewirkt hat.

Es gibt Idiotismen der Toskanischen Mundart, die in ganz Toskana üblich sind; andere, die nur in einer oder der andern Gegend gehört werden. Auch die Aussprache ist sich in ganz Toskana nicht überal gleich, obwol sie durchgängig Einen Karakter hat. Man hat deshalb sechs Abteilungen des Toskanischen Dialekts unterschieden, nämlich den Florentinischen, den Sienesischen, Pistojesischen, Pisanischen, Lucchesischen und Aretinischen. Unter diesen sind die beiden ersten vorzüglich durch Schriftsteller bearbeitet worden, und beide

streiten um den Vorrang in der Sprachreinheit. Das gebildete Publikum Italiens hat zum Vorteile der Sieneser entschieden, und mit Recht; denn in der Tat ist nicht allein ihre Aussprache gefälliger, sondern sie haben auch weniger fehlerhafte Idiotismen als die Florentiner.

1. Die Florentinische Mundart

zeichnet sich unter allen andern durch ihren rauhen Kehllaut aus, der im Italienischen um so widriger auffält, da diese Nazion in ihrer Sprache eigentlich gar keinen Hauchlaut hat. Der Florentiner spricht nämlich die Laute *ca, che, chi, co, cu* mit einem starken Hauche, der zugleich etwas vom Kehl- und Nasenlaute hat, so aus, dass das *c* in ein stark angehauchtes *h* verwandelt wird, als ob *ha, he, hi, ho, hu* geschrieben wäre. So lauten z. B. die Worte: *che cosa volete? una carozza con due cavalli*, im Munde des Florentiners: *he hosa olete? una harozza hon due haalli.* Dasselbe ſindet auch mit *qu* stat, dessen *k*-Laut sich in einen Hauch verliert, dergestalt dass z. B. *quale, quello,*

questo, quindi wie *hwale, hwello, hwesto, hwindi* lauten. Dieser Anhauch des *k*-Lautes ist eigentlich in ganz Toskana heimisch, aber im Florentinischen am meisten; und er ist jedem Fremden auffallend, so wie er auf der Höhe des Apennin das Florentinische Gebiet betrit. Dieser Kehllaut ist die Ursache, dass der Florentinische Dialekt allen übrigen Italienern zuwider ist, besonders denen in den untern südlichern Gegenden. Sin werden deswegen auch von den Römern und Napolitanern spotweise *Hohoi* und *hahafagiuoli* genant. Auch dem Fremden, obgleich er an die Kehllaute seiner eigenen rauheren Sprache gewönt ist, macht diese Aussprache einen sehr unangenehmen Eindruk aufs Ohr; denn da der Forentiner durch dieses Hauchen andere Laute verstümmelt, so klingt es, als ob der Redende ein Gebrechen an den Sprachwerkzeugen habe. Girolamo Gigli, ein Sieneser, und einer der besten Grammatiker seiner Sprache, aber einer von denen, welche das Sprachtribunal der Akademie *della crusca* nicht anerkennen wolten, karakterisirt die Flo-

rentinische Mundart sehr treffend als ein *schiacciato, insaponato e smanioso parlare*, d. i. als ein gequetschtes, seifenglattes, ängstlichgeziertes Sprechen.

Soviel uns bekant ist hat niemand der Ursache dieser sonderbaren Erscheinung in der Mitte Italiens nachgeforscht. Wahrscheinlich ist dieser Kehlhauch ein Rest der alten Hetruscischen Sprache, die ihn hatte, und die in den gebirgigen Gegenden Toskana's, ihres ehemaligen Hauptsizes, sich am längsten erhalten hat. Es ist eine bekante Bemerkung, dass Gebirgvölker vorzüglich die Hauchlaute in ihrer Sprache stark entwickeln, und dass derselbe, wenn er sich einmal entwickelt hat, einer der unvertilgbarsten ist; obgleich er kaum mit Recht ein Laut genant werden kan.

Die Florentinische Volkssprache teilt sich in die Sprache des Stadt- und des Landvolks; jene nent man den *dialetto urbano* oder *di mercato vecchio* (vom alten Markt), und diese den *dialetto rustico* oder *di contado* (vom Lande). Der *dialetto urbano* ist weniger durch Roheit

und Unwissenheit entstelt als der *rustico*, aber jeder hat seine eigenen *vezzi* und *riboboli* (Zierlichkeiten und sprichwörtliche Redensarten) auf die der Florentiner ein Grosses hält, und die er gern auch als Blumen in seinen Schriften ausstreut, weil er sich einbildet, dass sie dem Nichtflorentiner eben so reizend klingen wie ihm.

In beiden Arten der Florentinischen Mundart sind schriftstellerische Produkte vorhanden. Die merkwürdigsten im *dialetto urbano* sind: *La Fiera* (der Jahrmarkt) eine grosse Kömödie in fünf Abteilungen, jede von fünf Akten, die fünf Tage spielt, von Michelangelo Buonarroti dem jüngern, Neffen des grossen Künstlers dieses Namens. Buonarrotti schrieb seine *Fiera* eigentlich für das Bedürfnis der Akademie *della crusca*, deren Mitglied er war. Als diese damit umging, den Toskanischen Dialekt als herschende Landessprache auf den Tron zu erheben, bedurfte sie eines Werks, um alle die Wörter und Redensarten, die sie aus ihrem Dialekt in das grosse Wörter-

buch der Landessprache aufnehmen wolte, mit Schriftstellen zu belegen. Da ersan Buonarroti diesen kolossalen Jahrmarkt, und kramte in demselben alle *vezzi* und *riboboli* der florentinischen Volkssprache zur grossen Ergözung aller Toskaner aus. Dem Sprachforscher ist dieses Drama als ein Magazin des Florentinischen Volkswizes sehr interessant, und zur besseren Verständlichkeit für die Nichttoskaner hat der gelehrte Anton Maria Salvini es mit einem Komentar versehen, der für die gründliche Keutnis der Italienischen Sprache viel Lehrreiches enthält *). Ein anderes schäzbares Magazin des Florentinischen Idioms ist des Lorenzo Lippi *Malmantile racquistato*, ein komisches Heldengedicht in zwölf Gesängen, welches reich an echt komischen und burlesken Zügen ist, und von vielen der *Secchia rapita* des Tassoni vorgezogen wird. Da aber auch

---

*) Die beste Ausgabe der *Fiera* und der *Tancia* des Buonarroti ist die, welche 1726 *in Firenze per li Tartini e Franchi in* 4 herausgekommen ist.

dieses Werk, seiner vielen Florentinereien wegen, jedem Nichttoskaner durchaus unverständlich sein würde, so hat es ein Florentinischer Gelehrter Paolo Minucci mit einem reichlichen Kommentar versehen *). Ein älteres, nicht minder merkwürdiges Monument Florentinischer Mundart und Volkssitte des XV und XVI Jahrhunderts sind die *Canti carnascialeschi* (Karnevalslieder), welche zu den Zeiten der Medici in Florenz bei öffentlichen Aufzügen und Mummereien gesungen wurden. Im *dialetto rustico* schrieb der grosse Lorenzo Medici einige *Stanze contadinesche in lode della Nencia da Barberino*, und zu gleicher Zeit *Luca Pulci* andere *Stanze contadinesche in lode della Beca*. Hübsche florentinische Bäuerinnen waren die erste Veranlassung dass die Dialekte poetisch bearbeitet wur-

*) Die beste Ausgabe des *Malmantile racquistato* ist die *in Firenze per Francesco Moucke* 1750 *II Vol. in* 4 gedrukte. Eine spätere Ausgabe, jener ganz gleich, ist *in Firenze* 1788 *nella stamperia Bonducciana* erschienen.

den. Ausser diesen älteren Denkmälern sind des Francesco Baldovini erotische Idille *il Lamento di Cecco da Varlungo*, und eine andere Komödie des oben erwähnten Buonarroti, *la Tancia, commedia rusticale* betitelt, die vorzüglichsten Produkte.

Die Florentinische Mundart hat viele Idiotismen oder Abweichungen von der reinen Sprache, besonders in den Formen der Zeitwörter, die sie mit allen ihren Toskanischen Schwestern gemein hat; mehrere andere sind ihr allein eigen. Die Kürze erlaubt nur einige wenige anzuführen; so z. B. sagt der Florentiner *egghi* und *quegghi* st. *egli* und *quegli*; *oilta, ailtri, ailtroe, addoe, pigghino*, st. *volta, altri, altrove, laddove, piglino*; *hwaiccuno*, st. *qualcuno*; *coilpa, voilgare, ghiene*, st. *colpa, volgare, gliene*; aus diesen Beispielen wird man das Seifenglatte ahnden, welches Gigli dieser Mundart beilegt; ferner sagt er: *ate, arete, arò, noo, mana, mia, tua, sua*, st. *avete, avrete, avrò, nuovo, mano, miei, tuoi, suoi*; *golare, lagorare*,

gralimare, nescire, st. *volare, lavorare, lagrimare, uscire;* u. s. w.

2. Die Sienesische Mundart (italienisch *lingua Senese* oder *Sanese* genant) klingt angenehmer als die Florentinische; denn die *gorgia* ist in ihr weit gemässigter, doch immer noch merklich genug, um in der ersten Frase den Toskaner (und den *Hohoo*) wieder zu erkennen. Eigentümlich ist ihr vor den übrigen Dialekten Toskana's der Hang zum *a*-Laute, dessen sich der Sieneser gern stat des *e* bedient; z. B. in der unbestimten Form der Zeitwörter in *ere,* wenn die vorlezte kurz ist, sagt er *éssare, conósciare, rómpare, scrivare, vinciare,* st. *éssere, conoscere, rompere, scrivere, vincere;* desgleichen in den Formen der künftigen Zeit: *amarò, saparei, vedaremo, leggiarete, scrivaranno,* st. *amerò, saprei, vedremo, leggerete, scriveranno,* und so in vielen anderen Wörtern als: *càncaro, póvaro, léttara, opara, sacreto, ciaravello, Sanese,* st. *cánchero, póvero, léttera, ópera, secreto, cervello,*

Senese. Diese Verwandlung des *e* in *a* gibt dem Sienesischen etwas Offeneres, Breiteres, und in einigen der hier angeführten Wörter bemerkt man auch schon den Übergang zum Gedehnten welches die südlichen Dialekte auszeichnet, und welches wir auch im Römischen, aber weit stärker noch im Napolitanischen Dialekt, wiederfinden werden. Auch sezt der Sieneser eben so wie dieser häufig *e* stat *i*, z. B. in *fameglia, ordenare, lengua, vento, tenca,* st. *famiglia, ordinare, lingua, vinto, tinca* *).

---

*) Das Wort *tinca* (*Cyprinus tinca* Schleihe) ward einst, wie die Kronikenschreiber des Mittelalters erzälen, das Schibolet der Sieneser, und kostete mehreren derselben das Leben. In den Kriegen zwischen Florenz und Siena lies einst der Befehlshaber eines auf der Grenze beider Gebiete liegenden Florentinischen Kastells alle Reisenden anhalten; und um die Seneser von den Florentinern zu unterscheiden, hielt er in einem Bottich mit Wasser einige von den Fischen zur Hand, welche im Itasienischen *tinca* heissen, und fragte

Der Sienesische Dialekt wurde schon um das Ende des XV Jahrhunderts gleichzeitig mit dem Florentinischen durch Schriftsteller bearbeitet. Die *Accademici degl' Insipidi* *), *degl' Intronati* **), und vornemlich die *Cóngrega de' Rozzi* ***), welche in jener Zeit in Siena blüheten, führten ländliche Comödien im Volksdialekt auf. Der grosse Beifal den diese theatralischen Darstellungen in Siena, und besonders in Rom am Hofe Leo's X erhielten, welcher, als geborner Florentiner, an dem attischen Salze des Toskanischen Bauernwizes viel Geschmak fand, und die *Congrega de' Rozzi* jährlich im Karneval

---

die Ergriffenen um den Namen derselben. Die welche nach der Sienesischen Aussprache sagten *son tenche*, wurden ins Gefängnis geworfen oder getödtet; die hingegen, welche *son tinche* sagten, lies er als Florentiner ihres Weges ziehn.

*) Der Geschmaklosen oder Faden.

**) Der Verblüften, eigentlich Angedonnerten.

***) Die Geselschaft der Ungeschlachten.

nach Rom hinüberkommen lies, reizte bald auch die andern Städte Italiens ihren heimischen Dialekt auf die Bühne zu bringen, und seit jener Zeit wurden die Komödien im Volksdialekt in Italien algemein *).

---

*) Wahrscheinlich gab die Idee den Volksdialekt auf die Bühne zu bringen, welche so sehr belustigte und gefiel, die erste Veranlasung zur Erfindung und Einführung der Karaktere der neuern italienischen Komödie. Die ältesten derselben waren die beiden Bergamasker Bauern Arlichino und Scapino, die man auch die beiden *Zanni* (die beiden Hänse, denn *Zanni* ist nichts anders als das verkürzte *Giovanni*) zu nennen pflegt, und von denen der erste, dumm, täppisch und gefrässig, der zweite gewandt, schlau und voller Kniffe ist: Dis waren die beiden Bedienten der italienischen Komödie, die in der Mundart von Bergamo auftraten. Ihnen wurde bald nachher Pantalon, der Venezianische Kaufman, und der Doktor Graziano beigeselt, von denen der erste in der Venezianischen, der zweite in der Bolognesischen Mundart sprach. Die beiden Komiker Angelo Beolci (bekanter unter dem Namen *il Ruzzante*,

Die Anzal der im XVI Jahrhundert gedrukten Theaterstücke in Toskanischer Bauernsprache beläuft sich über hundert.

---

der Spashafte) und Andrea Calmo, gingen noch weitar. Man findet in ihren Komödien, Venezianer, Paduaner Bauern, Bergamasker, Friuler, Ilyrier, Dalmazier, Raguseer, Grichen, deren jeder in seiner eigenen Mundart verdorbenes Italienisch welscht, so dass die Bühne ein wahres Babel wurde; und im XVII Jahrhunderte war fast keine bedeutende Stadt, keine Provinz in Italien, die nicht ihren Dialekt und einen eigenen Karakter oder wenigstens eine eigene *Personage* in ihrem Dialekt aufs Theater gebracht hätte, wäre es auch nur ein Bedienter oder Lastträger gewesen. Napel, wo die komische Ader der Buffonnerie reichlich fliest, gab deren mehrere, seinen Pulicinello, Scaramuccia, Tartaglia, und Coviello; Kalabrien seinen Giangurgulu; Sicilien seinen Travaglino und Giovanelli; Mailand seinen Beltramo, eine Art von Pantalon oder Mailändischen Spiesbürger, und Menighino einen *Facchino* oder Lastträger aus der Gegend des Lago maggiore; Ferrara seinen Kupler Brig-

Man nante sie *ecloghe rusticali* oder *commedie villesche;* und wer die *motti* und *frizzi* und *riboboli* des Toskanischen Volks jener Zeit, deren die meisten auch noch jezt im Umlaufe sind, kennen wil, mus diese *commediè villesche* studiren; aber sie sind jezt, selbst in italienischen Büchersamlungen selten zu finden. An poetischem Gehalt sind sie meistens arm; ihr Inhalt ist gemein, aber oft durch Zweideutigkeiten und Zoten gewürzt, welche von dem freien Tone jener Zeiten zeugen. In des

hella; die Romagna ihren Bastagio oder Facchino; Rom seinen Don Basquale, Signor Gelsomino einen Stuzer, und Trivella u. s. w. Auch damit noch nicht zufrieden, brachte man noch Ausländer aufs Theater: deutsche Trunkenbolde, spanische Eisenfresser oder sogenante *Capitani gloriosi*, Slavonier, welche durch ihr gebrochenes Deutsch-Spanisch-Slavonisch-Italienisch die Zuschauer nicht zu Athem kommen liessen. In Venedig und Napel haben diese Volkskomödien sich noch vornemlich erhalten. Sonst sind sie in neueren Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen.

Allacci Dramaturgie findet man ein Verzeichnis von *commedie rusticali,* welches aber bei weitem nicht volständig ist.

3. Die Pistojesische Mundart

hat unter ihren Toskanischen Schwestern am wenigten von der *gorgia fiorentina,* und ist von manchen andern Fehlern der Florentinischen Mundart frei. Der Pistojese (oder *Pistolese,* wie ihn der Florentiner nent), sagt weder *egghi* noch *quegghi,* noch *ailtro,* noch *haallo,* noch *mana;* auch verwechselt er nicht, wie der Sieneser in der künftigen Zeit *e* mit *a;* doch sagt er *il tu fratello, la tu sorella, mi padre, su figlio,* stat *tuo, mio, luo;* ferner *o* st. *u,* z. B. *omore, longo, gionto, ponto,* st. *umore, lungo, giunto, punto;* desgleichen *doppo, robba* st. *dopo, roba.* Die Pistojesen endigen alle Wörter in *ere,* als *cavaliere, mestiere, giardiniere, cancelliere* auch im Singular in *eri,* und sagen *cavalieri, mestieri* u. s. w. Überhaupt sind die verschiedenen Endungen und Formen, besonders der Zeitwörter, welche die italienische Sprache noch neben

der eigentlichen, gewönlichen, in Prose und Versen zuläst, ursprünglich mundartische Abweichungen, deren sich die früheren Schriftsteller aus verschiedenen Gegenden Italiens bedienten, und welche hernach in der Schriftsprache blieben, daher man mehrere poetische Formen, welche die Prose gewönlich nicht gebraucht, auch im Munde des Volks findet. Dieser Reichtum an verschiedenen Formen eines Ausdruks zu verschiedenem Gebrauch ist ein grosser Vorzug der italienischen Sprache, und beweist dass über ihre Ausbildung ein poetischer Geist gewaltet hat.

4. Die Pisanische Mundart

übertrift gleichfals nach dem Zeugnis unbefangener Italiener die Florentinische an Wohlklang und Reinheit; doch ist die *gorgia* in der Aussprache des Volks von Pisa merklicher als im Pistojesischen. In Pisa lautet das betonte *o* in der ersten Person künftiger Zeit wie *u*, z. B. *ameru*, *sentiru*, st. *amerò*, *sentirò*, und *z* wie *s*, z. B. *piassa*, *posso*, *messo*, st. *piazza*, *pozzo*, *mezzo*. Auch verwandeln die Pisa-

ner gern *l* in *r*, z. B. *rimosine* st. *limosine*, und den Artikel *al* in *ar*, z. B. *ar ponte*, *ar fiume*; etwas Ähnliches findet sich auch in dem Genuesischen Dialekt.

5. Die Lucchesische Mundart.

Lucca hat von jeher in dem Rufe gestanden, dass dort das Italienische vorzüglich rein und gut gesprochen werde. Vellutelli ein bekanter Gelehrter des XVI Jahrhunderts behauptet sogar, dass Lucca vor allen übrigen Städten Toskana's den Vorzug der Sprachreinheit verdiene. Indes haben auch die Lucchesen ihre Idiotismen der Aussprache und der Grammatik so gut wie die andern. Sie sprechen wie die Pisaner das *z* gern wie *s*, und das betonte End-*o* der künftigen Zeit wie *u* aus, auch sind sie von der *gorgia* nicht frei. Die französischen Wörter *regret* und *regretter*, welche dem Italiener mangeln und die er durch keine gleichbedeutenden ersezen kan, finden sich als *regretto* und *regrettare* schon lange im Lucchesischen Dialekt; aber die Florentinischen Sprachmeister namen nicht leicht ein toskanisches

Wort in ihr *Vocabolario* auf, wenn es nicht auch florentinisch war. An den Lucchesischen, Pisanischen und Pistojesischen Dialekt schliest sich die Volkssprache der angrenzenden Herzogthümer Massa und Carrara an, welche von jenem nicht bedeutend abweicht.

6. Die Aretinische Mundart

hat manche Eigenthümlichkeiten der Aussprache, welche sie von den Mundarten der übrigen Toskanischen Städte, mit welchen Arezzo seiner Lage nach weniger Verkehr hat, unterscheiden. Ihre auffallendste Eigenheit ist die Verwandlung des *a* in *ä* in betonten Silben, so z. B. sagt der Aretiner *päne, chäpo, genaräle, giuchäre, chiamäre*, st. *pane, capo, generale, giuocare, chiamare:* er sagt ferner *uve* st. *dove, anzäre* und *anciäre* st. *respiare,* auch sagt er wie die Sieneser: *amarò, tornarai, scrivarà, perdarete,* woraus man sieht, dass unter den Toskanischen Mundarten die Aretinische den breitesten Klang hat. Das *l* des Artikels wird, in der Verbindung mit den Falzeichen und

Proposizionen, nur einfach gehört, z. B. *de la mano, co la borsa, a lo spirito, ne la casa.* So schrieb auch schon Petrarça, der von Arezzo gebürtig war, eigenhändig in seinen Gedichten, und noch jezt wird von vielen in der Poesie eine ähnliche Schreibungsart beobachtet.

Die Volkssprache der Kortonesen ist der von Arezzo in ihren Haupteigenheiten gleich; denn in Kortona sagt das gemeine Volk *päne, giuchäre, Cardinäle.* Die Kortonesen sagen *commente* st. *come,* und *ruga* st. *via* oder *strada,* beides vom Französischen *comment* und *rue,* die sich sonderbarer Weise dahin verirrt haben. Die Kastanien nent man im Kortonesischen *baloce* vom Grichischen *βαλανος.*

An die Mundart der Aretiner und Kortonesen schliessen sich die von Perugia, Città di Castello, Borgo S. Sepolcro, und Anghiari an, das *ä* abgerechnet, welches sich bei ihnen wieder verliert; und so geht der Toskanische Dialekt almälich durch Umbrien in den Romagnuolischen und Römischen über.

Die Idiotismen, welche allen Toskanischen Mundarten eigen sind, finden sich vornemlich in den Formen der Zeitwörter, z. B. *aviamo* st. *abbiamo; eri* st. *eravate, avevi* st. *avevate; sarebbamo, amarebbamo*, st. *saremmo*, *ameremmo; amòno* st. *amano; temano* st. *temono*. Überhaupt sind in den italienischen Mundarten die Abweichungen von den regelmässigen Formen der Konjugazion fast ohne Zal. Jeder Dialekt hat deren mehrere, die nur ihm eigen sind, andere gibt es, die mehreren gemein sind; und die Schriftsprache hat deren für die Prose und für die Poesie in nicht geringer Zal, so dass ein volständiges Verzeichnis derselben ein eigenes Wörterbuch für sich ausmachen würde.

Ausführliche Proben der hier kurz aufgeführten Unterabteilungen der Toskanischen Mundart zu geben, erlaubt der beschränkte Raum, der dieser Skizze bestimt ist, um so weniger, da diese Proben, um eine anschauliche Vorstellung jedes Dialekts zu geben, schon von einem gewissen

Umfange sein müsten; denn ihre Eigenheiten sind nicht so häufig und auffallend als in andern Mundarten, die wir durch kurze Beispiele versinlichen werden.

II. Die Römische Mundart.

Wie man sich von Toskana entfernt, so werden auch die Idiotismen in den Mundarten häufiger und auffallender. Schon der Römische Dialekt beweist dis; denn obwohl er einer der reinsten ist, und von Seiten der Aussprache sogar entschiedene Vorzüge vor dem Toskanischen hat, wie das bekante Sprichwort *lingua Toscana in bocca Romana*, mit Zustimmung aller gebildeten Italiener, die Toskanischen ausgenommen, bestätigt; so entfernt er sich doch in manchen Stücken, besonders in seinen Ausdrücken und Redensarten, mehr als der toskanische, von der feinen Sprache. Die *bocca Romana* ist untadelich, aber nicht die *lingua Romana*, in der es jedoch eben so wie in der Toskanischen Mundart, verschiedene Grade der Ausbildung und Roheit gibt. Der gebildete

Römer spricht reiner als das gemeine Stadtvolk, und dieses wiederum besser als das Landvolk der umliegenden Gegenden. Jener macht im Sprechen nur wenige und geringe Abweichungen von der Grammatik der reinen Sprache, und im Durchschnitte vielleicht weniger als der Toskaner; aber des lezten Ausdrücke in der Rede sind gewählter und der Schriftsprache gemässer, welches der Rede des Toskaners einen eigenen Reiz gibt. Eine Menge Ausdrücke der Schriftsprache, die man auch im Munde des gebildeten Römers selten oder nie hört, weil es dort gesucht scheinen würde, sich ihrer zu bedienen, hört man täglich im Munde des gemeinen Toskaners. Dafür aber würde der Toskaner es ebenfals für gesucht halten, wenn jemand dort, obgleich der Grammatik gemäs, *eravate, avevate, avremmo, saremmo,* stat der algemein üblichen Idiotismen *eri, avevi, arrebbamo, sarebbamo*, sagen wolte, stat deren der Römer ebenfals *avressimo, saressimo* sagt. Doch die Idiotismen des Römischen Dialekts verschwinden im Munde des gebildeten

Römers vor dem Wohlklange seiner offenen, runden, voltönenden, melodischen Aussprache, durch welche die italienische Sprache erst ihre ganze Schönheit, Anmuth und Energie erhält. In keiner andern Provinz oder Stadt Italiens wird so deutlich, so rein und wohltönend ausgesprochen, jeder Sprachlaut so kräftig geschwungen, jedes Wort so bestimt und richtig betont, wie in Rom; daher auch die italienische Sprache im Munde der gebildeten Männer und Frauen Roms, bei dem treflichen Organ, das dort häufiger als anderswo zu sein scheint, weil es sich bei einer solchen Aussprache vorteilhafter entwickeln und zeigen kan, eine wahre Musik ist *). Im Munde des Pöbels mus man

*) Der verstorbene Jagemann sucht in der Vorrede zu seinen Anfangsgründen von dem Bau und der Bildung der Wörter der italienischen Sprache diesen durch ganz Italien mit Ausschlus Toskana's anerkanten Vorzug der Römischen Aussprache vor der Toskanischen im Geiste eines echten Toskaners zu bestreiten. Dis begreift sich leicht, wenn

freilich diese Musik nicht suchen, denn da ist diese offene voltönende Aussprache von mancherlei Verstümmelungen und Ent-

---

man weis dass Jagemann wärend seines siebzehnjährigen Aufenthalts in Italien immer in Florenz gelebt hat, also auch sein Ohr an den Klang der Florentinischen Aussprache so gewöhnt hatte, dass ihm der Gurgellaut und die übrigen Idiotismen derselben eben so wenig mehr auffallen musten, als dem gebornen Toskaner. Gegen das von ihm beigebrachte Urteil des Adriano Politi von Siena, womit er seine Behauptung unterstüzen wil; läst sich mancherlei einwenden, und vor allen dass Politi ein Toskaner, also in seiner eigenen Sache kein ganz unparteiischer Richter war. Auch sieht man schon daraus, dass derselbe behauptete: die Stadt Rom liege eigentlich auf Toskanischem Grund und Boden, und beinahe zwei Drittel der Bewoner Roms seien aus Toskana gebürtig, wohin er die Sache zu spielen suchte. Der Umstand den Politi selbst eingesteht, dass in Rom eine Menge Fremder aus allen Provinzen Italiens zusammenkommen, würde allein schon auf die Vorzüge der Römischen Mundart

stellungen, von einer zu gedehnten, singenden Betonung, und von jener Roheit begleitet, welche überal der Sprache des

---

schliessen lassen, so wie sie auch hauptsächlich aus ihm zu erklären sind. Unstreitig war Jagemann der gründlichste Kenner der italienischen Sprache in Deutschland; aber er hatte mit der Bildung der Toskaner zugleich auch ihre Vorurteile angenommen; und der wesentliche Unterschied zwischen Mundart und Gesamtsprache scheint ihm, so wie allen welche die Toskanische Mundart mit der reinen italienischen, und die hochdeutsche oder sächsische Mundart mit der reinen deutschen Gesamtsprache verwechseln, nicht klar geworden zu sein. Der Verf. hat nicht nur viele gebildete Florentiner, sondern auch verschiedene Mitglieder der *Accademia Fiorentina* gesprochen, welche in der Aussprache den Florentinischen Dialekt eben so wenig verläugneten als der gemeine Florentiner. Den Uebelklang der Florentinischen Aussprache bemerkt man nie besser, als wenn in Rom ein Florentiner sich in eine Geselschaft von Römern verirrt.

Pöbels eigen ist. Doch spricht nirgends in Italien das Volk so deutlich und leichtverständlich wie in Rom, welches der Fremde dem es gut zu statten komt, am besten beurteilen kan. Aber gerade im Munde des gemeinen Volks erscheint die Mundart in ihrer wahren Gestalt *).

*) Hier mag eine Bemerkung ihren Plaz finden, die für alle Mundarten gilt. Da diese, wie oben gesagt worden, nach den verschiedenen Volksklassen bald roher bald gebildeter sind, so kan man fragen: Aus welcher Klasse wählt der, welcher in einer Mundart dichtet und schreibt, seine Sprache? aus der gebildeteren, oder aus der roheren? Der Regel nach immer ganz oder doch vorzugsweise aus der leztern, und das mit Recht, da in jener der eigentümliche Karakter der Mundart abgeschliffen, und zum Teil verwischt, in dieser aber mit ungeschwächten Zügen ausgedrükt ist. So sind die Gedichte der meisten italienischen Mundarten, wie sichs gebürt, in der Sprache der untern Volksklasse verfast. Die Florentiner haben Gedichte im urbanen und rustikalen Dialekt ihrer Mundart. Auch in des Goldoni

Die Stadt Rom hat drei *Rioni* oder Quartire, welche vor andern von der un-

---

Lustspielen ist der Venezianische Dialekt nur in sofern nach seinen verschiedenen Klassen abgestuft, je nachdem ein Nobile oder Kaufman, oder ein Gondolier spricht. In den Volkskomödien und Possen, wo mehrere Mundarten neben einander auftreten, sind diese nicht immer durchaus echt, sondern oft blos nach ihren kentlichsten Hauptzügen, soviel als für den Schauspieler nötig ist, angedeutet. Der Verfasser solcher Stücke hat vielleicht einen höchstens zwei, aber selten vier und mehr Mundarten so in seiner Gewalt, dass er sie korrekt schreiben könte; aber er kent sie hinreichend um ihre Hauptzüge zu entwerfen, und überläst dem Schauspieler der gewönlich aus der Provinz, in deren Mundart er spielt, gebürtig ist, die volkomnere Ausführung. Man kan also auch aus solchen Komodien die Dialekte nicht immer mit Zuverlässigkeit studiren, wenn sie nicht, wie die im Venezianischen und Napolitanischen Dialekt, oder wie die des Carlo Maggi in der Mailändischen Mundart, von Eingebornen geschrieben sind.

tersten Volksklasse bewohnt sind, wo also die Volkssprache echt gehört wird; nämlich die Gegend am Thore *del popolo,* deren Bewoner sich deshalb *i popolanti* nennen, die Gegend zwischen dem Esquilinischen, Quirinalischen und Kapitolinischen Hügel, welche *ai monti* heist, und nach welcher die Bewoner derselben sich *i montigiani* nennen; und den Teil der Stadt, welcher jenseits der Tiber liegt und *Trastevere* heist, dessen Bewoner sich noch reine Abkömlinge der alten Römer zu sein berühmen, und als der rüstigste und roheste Teil des Römischen Volks unter dem Namen *trasteverini* bekant sind. In jedem dieser Quartire hat der Volksdialekt eine besondere Schattirung, die teils in eigenen nur in dieser oder jener Gegend üblichen Ausdrücken und Redensarten, teils in gewissen Versezungen der Sprachlaute, auch im Tone der Aussprache selbst besteht, aber nur dem Eingebornen merkbar ist. Der Fremde, selbst der auswärtige Italiener, unterscheidet sie nicht. Auch die dort in grosser Unsauberkeit und Verachtung lebenden,

in einem kleinen Bezirk am östlichen Ufer der Tiber eingepferchten Kinder Israels haben ihren eigenen jüdisch-römischen Dialekt, der sie von den kristlichen Bewonern Roms unterscheidet. Eben so hat die Volkssprache der umliegenden Gegenden Fraskati, Tivoli, Ostia, besonders in den Sabinen, ihre Unterschiede. Die Sprache des Landvolks um Rom ist überhaupt rauher und verdorbener als die des Volks in der Stadt, und man mus wenigstens einige Zeit mit demselben verkehren und unter ihm leben, wenn man sie verstehen, oder gar sich auf seine Weise mit ihm unterhalten wil.

Eigentümlichkeiten der Römischen Mundart sind, unter andern, die Verwandlung

des *l* in *r;* z. B. *corpa*, *vorta*, *morto*, *urtimo*, *arcuni*, *cortello*, st. *colpa*, *volta*, *molto*, *ultimo*, *alcuni*, *coltello*.

des *j* und *gh* in *gli*, z. B. *agliuto*, *gioglia*, *gliotto*, *vasoglio*, st. *ajuto*, *gioja*, *ghiotto*, *vasojo*.

des *nd* in *nn*, z. B. *annanno*, *annate*, *monno*, *fonno*, st. *andando*, *andate*,

mondo, fondo. Diese Verwandlung des *nd* in *nn* ist allen übrigen südlichen Dialekten, dem Napolitanischen, Kalabresischen, Sizilianischen und Sardischen, gemein.

des *s* in *z* nach einem Konsonanten, z. B. *corzo, scusarzi, verzo,* st. *corso, scusarsi, verso;* so auch *pozzo,* st. *posso.*

Den Infinitiv der Zeitwörter verkürzt er immer um die lezte Silbe *re* oder verwandelt sie in *ne,* z. B. *annà, amà, temè, dormì, fà, dà, sta,* oder *annane, amane, temene, dormine, fane, dane, stane,* st. *andare, amare, temere, dormire, fare, dare, stare.* Zuweilen verrükt er auch den Ton und sagt *véde, séde,* st. *vedé, sedé,* von *vedere, sedere.*

Die Partikel *ne* hängt er gern an alle einsilbigen Wörter, oder an solche, die den Ton auf der lezten Silbe haben, vornemlich wenn sie die Rede endigen, oder wenn eine Pause folgt; z. B. *venite sune, annate giune, sine, none,* st. *venite su, andate giù, si, no.*

Häufig ist auch die Versezung des *r* in vielen Wörtern, vom Ende der Silbe in den Anfang, oder aus der folgenden Silbe in die vorhergehende, z. B. *frebbe, crapa, craparo, grolia, frabicane, streminio, crompane,* st. *febbre, capra, capraro, gloria, fabbricare, sterminio, comprare.* Diese Versezung findet sich in allen andern Dialekten so wie in den meisten Sprachen.

Der gemeine Römer sagt ferner: *gnisciuno* st: *nessuno; cutrini* st. *quattrini; questui, questei, questoro,* st. *costui, costei, costoro; quelui, quelei, queloro,* st. *colui, colei, coloro; intel* st. *nel,* z. B. *intel capo,* st. *nel capo; sinenta* und *insinenta,* st. *sino, insino; innelmentre* st. *frattanto;* desgleichen *Pàvolo, Làvora, Lavoruccia,* st. *Paolo, Laura, Lauruccia;* und der gebildete Römer sagt in der höflichen Anrede immer *Lei* st. *Ella.*

Ausserdem ist die Mundart des gemeinen Volks in Rom sehr reich an eigenen Ausdrücken, und an verschiedenen Benennungen für einen und denselben Gegenstand; z. B. *spada,* Degen, nent er ausserdem

noch cinquadéa, *el crudo, Durlindana, martina, palosso* (Palasch), *saraca* (eigentlich eine Art gesalzener Fische oder Heringe aus dem Mittelmeer), *scivola, sferra, tacchia;* — *danaro*, Geld, heist ausserdem noch *belardo, guazza, sfarzuglia, sbruffo, puzzolana,* und in der Mehrzal: *chiodi, cucci, mengoti, pugliechi, ruspi;* — ein altes Weib heist ausser *vecchia* auch noch *ciospa, griscia, grima;* — ein *Bravo*, Schläger, Raufer heist auch: *smargiasso, screpante, guappo, sbarro, braguto;* — *il cappello*, der Hut, heist *il fongo; le scarpe*, die Schuhe, *le fangose; la strada*, die Strasse, *la calcosa;* — *i calzoni*, die Beinkleider, *li bigonzi;* — *il sonno*, der Schlaf, *la gnágnera;* u. s. w. Es versteht sich, dass alle diese und ähnliche Ausdrücke nur in der untersten Volksklasse gangbar sind. Die meisten derselben gehören zu dem *gergo* (*jargon*) oder Rotwelsch des Pöbels, welches auch *lingua janadattica* oder *furbesca* (Gaunersprache) heist, und in jeder Provinz verschieden ist. Diese *lingua furbesca* wird

vornemlich von Blinden, Betlern und anderem losen, herumstreichenden Gesindel gesprochen. Von der *lingua furbesca* des Florentinischen Pöbels haben die Schriftsteller manchen Ausdruk und manche Redensart in die Büchersprache aufgenommen *). Mehrere derselben findet man in der *Fiera* und *Tancia* des Buonarroti, im *Malmantile racquistato* des Lippi, und bei andern; ja ein ehrwürdiges Mitglied der *Accademia della Crusca* hielt sogar einst in einer Sitzung derselben eine *nobilissima cicalata* (eine edle Scherzrede in dieser Florentinischen Gaunersprache **).

---

*) Z. B. *uscir del seminario*, st. *del seminato*, von Sinnen kommen, verrükt werden; *allungar la vita*, sterben (eigentlich verrecken); *affogar nella canapa*, st. *morire impiccato*, am Galgen sterben; *la ingegnosa*, st. *la chiave*; *la faticosa*, st. *la scala*; *i bracchi*, st. *gli sbirri*; *gonzo*, st. *contadino*; *morfia*, st. *bocca*; *stefano*, st. *stomaco*.

**) Dergleichen *cicalate* wurden an gewissen festlichen Tagen, wo die *cruscanti* sich zu einem *stravizzo* (Schmaus) versammelten, von

Die Litteratur der Römischen Mundart ist eben nicht reich an schriftstellerischen Produkten. Sie schränkt sich auf zwei epische Gedichte ein, welche beide gegen das Ende des XVII Jahrhunderts gedrukt sind. Sie heissen: *El maggio Romanesco* *) und *El Meo Patacca* **), und sind beide komische Heldengedichte, jedes von zwölf Gesängen. Der Stof des ersten Gedichts ist aus der Zeit des berühmten Cola di Rienzo, der sich im Jahr 1347 zum Tribun des Römischen Volks aufwarf. Bei einem Pferderennen, das dieser Tribun dem

---

einigen Mitgliedern abgelesen. Mehrere solcher Reden sind gedrukt; die meisten sind pedantische, wizig sein sollende Florentinereien.

*) *El maggio Romanesco, ovvero el Palio conquistato, poema epicogiocoso, di Gio. Camillo Peresio. Ferrara per Bernardino Pomatelli* 1688. 8.

**) *El Meo Patacca, ovvero Roma in feste, nei trionfi di Vienna, poema giocoso nel linguaggio Romanesco di Giuseppe Berneri Romano. In Roma* 1695. 8.

Volke gibt, und wo ein Stük Goldstof, *il palio* genant, nebst der Ehre des Triumfs der Preis des Siegers sein sol, gerathen die *caporioni* oder Volkshäupter der *montigiani* und *trasteverini* in Streit über den Preis, wobei der Pöbel Roms sich in zwei Parteien teilt, die einander mehrere Gefechte liefern, bis endlich der Tribun einen Ringekampf der beiden Häupter anordnet, in welchem der Anführer der *montigiani* siegt. Das Gedicht schliest mit dem Triumfzuge des Siegers und den Volksfesten, welche denselben verherlichen. Die Handlung des zweiten Gedichts begint mit Zurüstungen des Trasteveriner Pöbels, der unter Anführung eines jungen Bravo's aus seiner Mitte, Meo Patacca mit Namen, der von den Türken wärend der Belagerung im Jahr 1683 hart bedrängten Stadt Wien zu Hülfe zu ziehen beschlossen hat. Wärend der Kriegsrüstungen aber, wozu die *principi Romani* das Geld hergeben, trift die Nachricht von der Niederlage der Türken und dem Entsaz der Kaiserstadt ein, und das zu dem Kriegszuge bestimte Geld wird nun zu Volksfesten verwandt.

Dis lezte Gedicht wird in Betracht der Ausführung dem ersten vorgezogen.

Ausser diesen gibt es noch ein merkwürdiges Denkmal der Römischen Volkssprache aus der Mitte des XIV Jahrhunderts, das zugleich als historische Urkunde den Geschichtforschern wichtig ist, nämlich das Leben des berühmten Cola di Rienzo, dessen vorhin erwähnt wurde *). Dieser ältere Römische Dialekt ist im Ganzen dem Napolitanischen sehr ähnlich, und hat mit

*) Der Titel dieses jezt ziemlich seltenen Büchleins ist: *Vita di Cola di Rienzo, Tribuno del Popolo Romano, scritta in lingua volgare Romana di quella età, da Tomao Fiortifiocca, scribasenato.* Der Verf. besizt von demselben zwei Ausgaben; die erste ist gedrukt *in Bracciano per Andrea Fei, stampatore ducale, MDCXXIV in* 12. die zweite eben daselbst MDCXXXI in gleichem Format. Beiden ist die berühmte *Canzone* des Petrarca: *Spirito gentil che quelle membra reggi*, angeblich an Cola di Rienzo gerichtet, vorgedrukt. Die zweite Ausgabe hat noch überdis eine Erklärung der unbekanten Wörter des römischen Dialekts, die in dem Werke vorkommen.

der jezigen Römischen Mundart wenig mehr gemein, als die oben bemerkte Verwandlung des *nd* in *nn*, welche in der Napolitanischen gleichfals stat findet.

Da der Pugliesische oder Napolitanische Dialekt in jener Zeit der kultivirteste war, und in ganz Unteritalien herschte, so ist die Verwandschaft dieser ältesten Römischen Mundart mit demselben sehr natürlich. Späterhin blieb, durch ungünstige Umstände, die Napolitanische zurük, und die Römische gewan an Bildung durch den Einflus, welchen die gebildete Gesamtsprache auf sie erhielt. Überhaupt war Rom seit dem Anfange des XVI Jahrhunderts der Ort, wo stets die gebildetsten, gelehrtesten und angesehensten Männer des ganzen Italiens versammelt waren; und hätte sich nicht bereits einige Jahrhunderte früher die algemeine Landessprache in Florenz zu ihrer Reinheit ausgebildet, so würde es späterhin in Rom geschehen sein; indessen ward sie doch unstreitig seit jener Zeit dort immer vorzüglich kultivirt, und was nicht mehr für ihre Grammatik geschehen konte,

das geschah unter der Begünstigung jener Umstände für den Wohlklang ihrer Aussprache. Jener ältere Dialekt aus dem XIV Jahrhundert, von dem man weiter unten eine Probe finden wird, mus einen schlaffen, breiten, unangenehmen Klang gehabt haben.

Die nachstehenden zwei Sonette können als Proben der jezigen Mundart der gemeinen Volksklasse in Rom dienen. Sie sind aus einer kleinen noch ungedrukten Samlung von einem gewissen Benedetto Michele, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebte, und von welchem der Verfasser auch ein gleichfals noch ungedruktes episches Gedicht in dieser Mundart in zwölf Gesängen, besizt, das die Befreiung Roms von der Tirannei der Tarquinier zum Gegenstande hat, und an poetischem Werth dem *Meo Patacca* gleich komt.

I.

Checca mia, fa' non pozzo condemeno
De avette sempre fitta innel pinziero;
Da questo figuratte quant' io peno
Poi e si per te peno daddovero.

Non so' cărote! quanno pranzo o ceno,
A quel che sbatto non ce abbado un Zero;
Non m' accorgio si è nuvol' o sereno
Quanno vo' a spasso, o fono 'l mi mistiero.

Pe' la camiscia manco, nè pe' 'l busto
Me va il dormine, si ogni po' int' un tratto
Me sviglio, che me par sbrigà el tù fusto.

Inzumma: so' accusì sempre destratto,
Che paro un scementito, giusto giusto;
Tanto de te, speranzia mia, vo matto.

II.

Quanno viè' l'ora, che i viventi vanno
A letto pe' dormine al dorce ninno
De Morféo, che je va l'occhj sbassanno
Mentre je canta sottovoce un inno.

Jo requià' pur vorrebbe, ma l'affanno
Ch' ho per te, Checca, sibbè me tentinno,
Fa, che le mi' linterne sempre stanno
Sviglie, e de rabbia me ce vò streminno.

Però trovà' reposo non potenno,
All' occhj, che mai chiude' non se ponno,
Tra li sbavigli accusì vo dicenno:

Occhj! cognosco del mi' mal' el fonno.
Ah! che si sposo accanto non me stenno
A Checca, mai non pigliarete sonno.

Das erste Kapitel vom Leben des Cola di Rienzo hebt folgendergestalt an:

Cola de Rienzi fo de vasso lennajo; lo patre sio fo tavernaro, habbe nome Rienzi, la matre habbe nome Matalena, la quale viveva de panni lavare e d'acqua portare. Fo nato ne lo Rione de la Reola; sio havitatio fo canto de fiume, fra li mulinora, nella via che vao a la Reola dereto de santo Tomao, sotto lo tempio de li Judiei. Fo da soa juventutine nutricato de latte de eloquentia, bono gramatico, megliuore rettuorico, autorista buono. Ouh como e quanto era veloce leitore; moito usava Tito Livio, Seneca e Tullio e Balerio Massimo; moito le delettava le magnificentie de Julio Cesare raccontare. Tutta la die se speculava nell' intagli de marmo, li quali jaccio intorno Roma. Non era aitri che d'esso, che sapesse leiere li antichi pataffij; tutte scritture antiche vulgarizzava; queste fiure de marmo justamente interpretava. Ouh como spesso diceva, Dove suoco quelli buoni Romani?

dove ene loro summa Justizia? poteramme trovare in tiempo che quessi furiano? Era bell' homo. Quesso fo Notario. Accadde, che uno sio frate fo acciso, e non ne fò fatta vennetta de sea morte; non lo poteo ajutare: pensao longamano vennicare lo sangue de sio frate. Pensa longamano derizzare la cittate de Roma male guidata, perciò procaccido, e gio in Avignione per ammasciatore a Papa Chimento, da parte de li tredici buoni uomini de Roma. La soa diceria fò così avanzarana e bella che subbito habbe namorato Papa Chimento; moito mira Papa Chimento lo bello stile de la lengua de Cola; ciasche die vedere lo vole. All' hora se destenne Cola e dice: cha li Baroni de Roma soco derobbatori de strade, essi consiento le homicidia, le robbarie, etc.

III. Die Napolitanische Mundart.

In früheren Zeiten hies diese Mundart, welche in den Napolitanischen Provinzen

Abruzzo, Puglia und Terra di lavoro gesprochen wird, die Pugliesische, und war im XIII und XIV Jahrhunderte der gebildetste Dialekt Italiens; auch entwickelte sich in ihm früher die Gesamtsprache jenes Landes, deren weitere und völlige Ausbildung späterhin in Toskana zur Reife gedieh. Der napolitanische Dialekt hat, gleich den übrigen Mundarten des südlichen Italiens, eine offene, starkbetonte, und daher ausdruksvolle, klangreiche, aber darum doch nicht angenehme Aussprache. Der Hang zu Vokalendungen ist in diesem Dialekte schon so entschieden, dass, sehr wenige Wörter ausgenommen, alle in einen Vokallaut ausgehen. Selbst die Zeitwörter leiden die in Verbindung mit den Partikeln gewönliche Weglassung des Endvokals nicht, sondern bleiben ganz; so z. B. sagt man *fareme, dareme, pigliarese,* st. *farmi, darmi, pigliarsi.* Hingegen gleitet der Napolitaner sehr leicht über die unbetonten Anfangssilben der Wörter weg, wodurch dan eine Verdoppelung der Konsonanten bewirkt wird; so z. B. spricht er aus: *ammore, nziemme, hommo, scar-*

recare, musso, st. *amore, insieme, uomo, scaricare, muso.*

Dieser Hang zur Verdoppelung der Konsonanten durch den verstärkten Nachdruk zeigt sich auch häufig im Anfange der Wörter durch das Ruhen der Stimme auf dem Anfangskonsonanten. So z. B. spricht der Napolitaner: *le ffemmene, la rrobba, se nnommena, le llagreme, a bbascio, a Nnapole,* st. *le femmine, la roba, si nomina, le lagrime, a basso, a Napoli.*

Besonders karakteristisch ist auch der überwiegende Hang dieser Mundart zum *e*-Laute, vermöge dessen er häufig das unbetonte *i* in der Mitte und am Ende der Wörter in *e* verwandelt, und z. B. *spireto, ordene, nobeletate, aseno,* st. *spirito, ordine, nobiltà, asino,* sagt. In *e* endigen ferner in der Mehrzal alle Wörter in *o* und *e,* die sonst in *i* ausgehen. Dasselbe geschiet in den Zeitwörtern mit allen Personen, die in *i* ausgehen. Im Gegenteil aber wird oft das betonte *e* in *i* verwandelt, als: *ntiso, sapisse, potite, cridemi, chisso, chillo,* st. *inteso, sapesse,*

potète, credimi, questo, quello. Dieser Hang zum *e*-Laute, verbunden mit dem zur Dehnung, nach welchem immer zwei Vokale einen Konsonanten, und zwei Konsonanten verschiedener Art einen Vokal zwischen sich nehmen, macht auch, dass man das *i* am Ende der Wörter in *je* verwandelt, z. B. *maje, guaje staje, nuje, vuje, assaje, ammarraje, bedarraje,* st. *mai, guai, stai, noi, voi, assai, amerai, vedrai;* und dass zwei Vokale gern ein *j* zwischen sich nehmen, als: *pajese, forejuso, pejace, intenzejone,* st. *paese, furioso, piace, intenzione.*

O wird oft, besonders wenn es gedehnt ist, und den Ton hat, in *u* verwandelt, z. B. *graziuso, lejune, dolure, figliulo,* st. *grazioso, lione, dolore, figliuolo.* Hier zeigt sich schon der Anfang des Hanges zum *u*-Laute, welcher gegen Süden immer mehr zunimt. Doch wird auch zuweilen *u* in *o* verwandelt, und auch die Fälle sind nicht selten wo *o* und *u* wie *a* lauten, z. B. *affiennere, addore, annore, affizio, acciso, ascire,* st. *offendere, odore, onore,*

uffizio, *ucciso*, *uscire*. Dis gibt der Napolitanischen Aussprache etwas Jüdisches.

Häufig werden *o* und *e* durch Vorsezung eines *u* und *i* in Diftongen verwandelt, wie *cuorno*, *suonno*, *besuogno*, *zuoppo*, *priesto*, *miezo*, *pietto*, *fratiello*, *vierzo*, st. *corno*, *sonno*, *bisogno*, *zoppo*, *presto*, *mezzo*, *petto*, *fratello*, *verso*. Eben so ist die Endung der abgeleiteten Nenwörter *mento* hier immer *miento*, wie im Spanischen.

Vor *d*, *t*, *z* verwandelt sich *l* gern in *u*, z. B. *auzare*, *caudo*, *sauto*, *meuza*, *sciouto*, st. *alzare*, *caldo*, *salto*, *milza*, *sciolto*. Dis ist auch den übrigen südlichen Dialekten eigen.

Eine der häufigsten Verwandlungen in dieser Mundart ist die des *b* in *v*. Beide Laute werden hier fast immer wilkürlich für einander gebraucht, und es gibt dafür keine andere Regel, als den Gebrauch und das Ohr eines Napolitaners, welches in gewissen Fällen lieber *b*, in andern lieber *v* hört. Vom Zeitwort *volere* z. B. kan

man eben sowohl *io boglio, tu buoje, chillo bole,* als *io voglio, tu voje, chillo vole* sagen; aber der Napolitaner sagt immer *io voglio,* nicht *io boglio;* hingegen sagt er *lo boglio,* nicht aber *la boglio,* sondern *la voglio. Io boglio annare* würde seinem Ohre zuwider sein, aber *lo boglio fare, la voglio vedè* haben nichts unangenehmes für ihn. Dis einzige Beispiel ist hinreichend um einzusehen, dass hier blos die durch Gewohnheit gestimten Gehörnerven und Sprachwerkzeuge die Regel geben. Der Abate Galiani, der hierin unser Gewährsman ist, wil, dass diese Verwechslung, welche sich auch in andern südlichen Mundarten Italiens und im Spanischen findet, nicht, wie viele glauben, aus dieser lezten Sprache, sondern aus dem Neugrichischen, stamme, wo *b* gleichfals wie *u* lautet. Wir möchten sagen, dass es einer solchen Abstammung überhaupt nicht bedarf, da diese Verwechslung in der natürlichen Verwandschaft der Laute selbst liegt, und dass es dazu blos eines an eine weiche, bequeme Sprache gewöhnten, trägen und schlaffen Sprachorgans bedarf.

Überhaupt begünstigen die südlichen Mundarten die Trägheit der Zunge mehr als die nördlichen; ja manche Formen, die durchgängig in ihnen herschen, z. B. *nn* st. *nd*, *ch* st. *qu*, *b* st. *v*, haben blos in dieser Trägheit des Organs ihren Ursprung.

Wenn auf *f* die Diftongen *ia*, *io*, *iu* folgen, so wird es fast immer in den Zischlaut *sci* verwandelt; z. B. *sciato*, *sciamma*, *sciore*, *Sciorenza*, *sciumme*, st. *fiato*, *fiamma*, *fiore*, *Fiorenza*, *fiume*. Diese Form hat auch der sizilianische Dialekt.

Wenn auf *p* einer der Diftongen *ia*, *ie*, *io*, *iu* folgt, so verwandelt er sich in *ch*; so sagt der Napolitaner: *chiù*, *chiano*, *chiovere*, *chiummo*, *anchire*, st. *più*, *piano*, *piovere*, *piombo*; *empire*. Zuweilen trit eine ähnliche Verwandlung des *b* in *ghi* oder *j* ein, z. B. *ghianco* oder *janco* st. *bianco*, *ghiunno* st. *biondo*. Man mus schon gut mit dem Napolitanischen Dialekt bekant sein, um unter dergleichen Vermummungen das Wort auf den ersten Blik zu erkennen.

Qu wird in den Partikel *qua* und in *quello, questo, qualche* in *ch* (oder k) verwandelt, welche im Napolitanischen *cea, chillo, chisto, carche* oder *cacche* lauten; auch in den übrigen südlichern Dialekten findet diese Form stat.

Die Verwandlung des *l* in *r*, und die Versezung des *r*, welche sich in den übrigen Mundarten findet, ist auch in dieser häufig.

Es mag hier genügen, einige Haupteigenheiten des Neapolitanischen Dialekts bemerkt zu haben; seine Verwandlungen durch alle Laute durchzuführen, erlaubt der Raum und der Zwek dieser Skizze nicht.

Die Algemeinheit der Vokalendungen; der Hang zu gleitenden Diftongen; die häufige Verdoppelung der Konsonanten, und das Ruhen der Stimme auf denselben; die häufige Verwandlung des *i* in *e*, des *e* in *a*, und des *o* in *u*; die Dehnung der Vokalverbindungen durch ein dazwischen eingeschobenes *j*; der Hang zur Dehnung

überhaupt, und die stark betonte, singende Aussprache, geben der Napolitanischen Mundart, neben ihrem vollen und weichen Klange, zugleich eine gewisse Breite und Plattheit; und bei seiner Leidenschaftlichkeit zugleich eine gewisse Trägheit, so dass der Karakter jenes Volks sich in derselben sehr sprechend abdrükt.

Die hier angegebenen Eigenschaften der Napolitanischen Mundart, nebst vielen in ihr noch lebenden, aber in der Schriftsprache bereits veralteten Formen, z. B. des Artikels *lo* st. *il;* der Endungen *ate* und *ute,* st. *à* und *ù;* der Form der zukünftigen Zeit in *aggio,* st. *ò;* der Adjektivendung *abole* st. *abile* und *evole,* und andere mehr, veranlasten den Abate Galiani, eine gewisse Analogie zwischen dem Dorischen Dialekt der grichischen Sprache und der Napolitanischen Mundart zu finden. Soviel lehrt auch das blosse Gehör, dass sie unter den italienischen Mundarten die breiteste, und dabei sehr singbar ist; auch lässt sich ihr im Verhältnis zur gebildeten Sprache Italiens eine gewisse Alterthüm-

lichkeit nicht ableugnen, die aber in diesem Dialekt und im Munde des Volks durchaus ins komische spielt, stat dass sie bei den Grichen einen erhabenen feierlichen Karakter trug. Galiani geht aber in der guten Meinung von seiner Mundart noch weiter, indem er behauptet, dass die grösten Komponisten, die Napel hervorgebracht hat, ein Piccini, Paesielli, Sacchini, Anfossi, Guglielmi, Cimarosa u. a. einstimmig bezeugen würden, dass der Napolitanische Dialekt die italienische Sprache an Singbarkeit eben so weit übertreffe, als die französische von der italienischen in dieser Eigenschaft übertroffen wird; und dass die Wahrheit dieser Behauptung bei der Vergleichung beider auch dem stumpfesten Ohre einleuchten müsse. Es würde uns nur von unserm Gegenstande abführen, wenn wir weiter in diese Materie eingehen wolten.

Merkwürdig ist gleichfals, dass, nach Galiani's Zeugnis, unter allen Mundarten Italiens die echte Florentinische und die Kalabresische dem Napolitaner am mei-

sten zuwider sind; jene vornemlich ihrer häslichen *gorgia* wegen, und diese durch ihre häufigen *u*-Endungen; daher auch der Kalabrese mit seiner ungeschlachten Mundart unter dem Namen *Giangurgulu* in der napolitanischen Volkskomödie eine lächerliche Rolle spielt. Eben deswegen ist ihm auch die Sizilianische Mundart zuwider. Dafür aber erscheint wiederum der Napolitaner den übrigen Italienern, besonders aber dem Römer, in einem lächerlichen Lichte. Diesem hat der Dialekt des Napolitaners, nicht allein durch seinen Klang, sondern auch durch seine grotesken Ausdrücke, z. B. solche wie *bellezzetudine* st. *bellezza, merdevole* st. *meritevole*, eine durchaus komische Fisiognomie, welche noch durch seine frazzenhaften Geberden und *lazzi* erhöhet wird, so dass jeder gemeine Napolitaner dem Römer wie ein Pulcinel (*polecenella* *) nent ihn jener) erscheint.

*) Der Polecenella ist der Arlechino des Napolitanischen Theaters, dessen eigentümliche Tracht ein weites Hemde und dergleichen Beinkleider von weisser Leinwand, eine

Die Litteratur der napolitanischen Mundart ist von allen die reichste. Sie enthält eine Menge dichterischer Produkte in allen Gattungen, und auch ein prosaisches Werk,

---

hohe kegelförmige Müze, und eine schwarze Larve mit einer grossen krummen Nase ist. Er ist drollig-täppisch, gefrässig und sehr verliebt, und bei seiner anscheinenden Einfalt unerschöpflich in den seltsamsten lächerlichen Einfällen, mit einem Worte er ist der personifizirte napolitanische Demos selbst. Bald erscheint er als ein vornehmer Herr, als Filosof, Arzt; bald als ein armer Bedienter, wie es die Laune des Poeten wil. Galiani erzält den Ursprung des *Polecenella* folgendergestalt: Im XVII Jahrhundert kam nach Acerra, einer Stadt in der *Campagna felice*, eine umherziehende Schauspielertruppe. Es war gerade zur Zeit der Weinlese, wo die frölichen Winzer, nach alter Sitte, jeden Vorüberziehenden mit wizigen Spässen und Spotworten necken. Dis wiederfuhr auch den Schauspielern, die aber, als Leute die mit Wiz zu fechten gewohnt sind, den Kampf nicht scheuten, und sich gegen die Spotvögel der Weinlese tapfer verteidigten. Unter diesen befand sich einer,

das der Napolitaner so hoch schäzt, wie der Florentiner seinen Dekamerone; es heist: *Lo cunto de li cunte* oder *il Pentamerone del Cavalier Giambattista*

Namens Puccio d'Aniello, mit einer grossen Nase und einem von der Sonne braun gebranten Gesichte, der es den übrigen an beissenden Einfällen zuvor that, und deshalb auch von den Schauspielern vornemlich angegriffen wurde; der Kampf dauerte von beiden Seiten eine Zeitlang lebhaft fort, aber zulezt behielt doch der Bauer das Feld, und die Schauspieler, die ihr Pulver verschossen hatten, musten ihr Heil in der Flucht suchen. Als sie in Accerra angekommen waren, gerieten sie auf den Gedanken aus ihrer schimpflichen Niederlage wo möglich einigen Vorteil zu ziehen, und den genialischen Kerl, dessen überlegenes Talent sie auf ihre Kosten kennen gelernt hatten, für ihre Truppe zu werben. Der Bauer nahm den Vorschlag an, und erwarb bald als *buffone* dieser Truppe, überal wo sie hinkam, einen ausserordentlichen Beifal, wozu auch seine Bauertracht, die er auf dem Theater beibehielt, und sein Karikaturgesicht das Ihrige beitragen mochten. Die Truppe hatte durch ihn immer ein volles

Basile, und enthält funfzig Mährchen, welche in fünf Tagen zur Unterhaltung einer Mohrensklavin, die durch List Königin geworden, erzält werden, wo dan in dem lezten Mährchen der Betrug entdekt, und die Betrügerin bestraft wird. Aus dem dritten Mährchen des ersten Tages hat Wieland den Stof zu seinem Pervonte genommen. Wer den Napolitanischen Dialekt studiren wil, wird am besten mit diesem in den eigensten Ausdrücken desselben verfassten Werke seinen Zwek erreichen. Die Hülfsmittel dazu findet er in zwei Werken des oben erwähnten Galiani; diese sind: ein Traktat unter dem

---

Haus und reichliche Einnahmen, und Puccio d'Aniello ward weit und breit in der Provinz berühmt. Aber nach einigen Jahren starb Puccio, und die Truppe muste ihn durch einen andern Buffon ersezen, der die nun schon beliebte Tracht und Larve gleichfals beibehielt, wodurch sie denn endlich zu einem stehenden Karakter wurde, und mit der Maske blieb auch der Name des Urhebers auf dem Theater, der almählich in Polecenella und Pulcinella umgewandelt wurde.

Titel *Del dialetto Napoletano*, welcher die Grammatik dieser Mundart, mit vielen scharfsinnigen Bemerkungen über dieselbe, nebst seiner Geschichte und Litteratur enthält, und ein Wörterbuch dieser Mundart unter dem Titel *Vocabolario napoletano-toscano*. Jener Traktat ist die einzige ausführliche Darstellung einer Mundart, welche die italienische Litteratur besizt, und in seiner Art musterhaft. Der Komödien und Possen, welche ganz oder zum Theil in napolitanischer Mundart verfasst sind, gibt es eine grosse Menge, und von den sämtlichen, seit dem Anfange des XVII Jahrhunderts in ihr geschriebenen Gedichten hat man eine in Neapel gedrukte Samlung von 28 Bänden in 8, deren 26 und 27ster das oben erwähnte *Vocabolario napoletano* von Galiani enthalten, aus dem wir die obige Notiz über den Pulcinel entlehnt haben.

Das älteste schriftliche Denkmal in dieser Mundart ist eine Kronik oder Tagebuch aus der Mitte des XIII Jahrhunderts, das unter dem Titel *Diurnali di Matteo Spi-*

nello in Muratori's *Scriptor. rer. Ital.* *Tom. VII* abgedrukt steht. Dieser Spinello ist vielleicht der älteste Schriftsteller, der in einem italienischen Dialekt, so wie er wirklich gesprochen wurde, geschrieben hat; denn die alten toskanischen Schriftsteller, welche die Akademie *della Crusca* in ihrem *Vocabolario* anführt, und die angeblich in Toskanischer Mundart sollen geschrieben haben, z. B. Guittone d'Arezzo, Brunetto Latini, Domenico Cavalca u. a. grösstentheils Übersezer, sind weder so alt, noch schrieben sie wirklich in einer Mundart, sondern in einer künstlichen und studirten Schriftsprache. Im Gegentheile findet man in allen diesen Schriften eine Menge Wörter des Pugliesischen oder Napolitanischen Dialekts, aus dem die Schriftsprache jener Zeit sich vornemlich gebildet hatte.

Die vorzüglichsten Dichter in diesem Dialekte sind gewesen: Giulio Cesare Cortese, der im Anfange des XVII Jahrhunderts lebte, und Niccolò Capasso, ein Dichter von ausgezeichneten Anlagen zur komischen Satire, der in der ersten Hälfte

des XVIII Jahrhunderts lebte. Von ihm hat man die ersten sechs Bücher der Ilias in napolitanischer Mundart travestirt, die zu dem Vorzüglichsten in dieser Art gerechnet werden. Ausserdem haben die Napolitaner noch in ihrer Mundart eine sehr geschäzte Übersezung der *Gerusalemme liberata* des Tasso, von Gabriele Fasano; ferner eine Übersezung der Äneide Virgils in *ottavarima* von dem P. Nicola Stigliola, und eine Übersezung des *Pastor fido* von Domenico Basile. Diese, so wie alle andern Übersezungen in Mundarten, sind vielmehr ins Komische spielende Travestirungen, wie der Volksdialekt sie fordert, als eigentliche Übersezungen; daher kan man sie auch nicht durch blosse Gegenhaltung der Originale, von denen sie gewönlich nur das Wesentliche des Inhalts oder den Hergang der Handlung beibehalten, und in dem Einzelnen mit Wilkür verfahren, verstehen lernen.

Wir geben hier zur Probe dieser Mundart einige Stanzen von des Fasani Übersezung der *Gerusalemme liberata*:

Canto I. St. 1. 2.

Canto la santa mpresa e la piatate,
C' happe chillo gran hommo de valore,
Che tanto fece pe la libbertate
De lo sebburco de nostro Segnore.
Nò nce potte lo 'nfierno, è tant' armate
Canaglie nò le dettero terrore;
Ca l' ajotaje lo cielo e de carrera
L' ammice spierte acconze a la bannera.

Veretà bella, scusame no poco
Mente frutte nò mprièzze d' Alecona,
E papocchie co ttico n' hanno luoco,
Ca tu subbeto sfile la corona.
Nò la fare co mmico mo de fuoco,
Si la cosa nzostauzia è bera e bona;
Passame ll' autro. Saje ca na menzogna
Nò ns' abbasta a pagà quann' abbesogna.

Canto IV. v. 3. 4.

Chiamma chille mmarditte nzempiterno
Pe cchello scuro la grastosa tromma,
Che nnogne mparte fa tremmà lo nfierno,
Lo suono, e ll' ajero nigro nne rebomma;
Nè dda lo tierzo grado, maje lo vierno,
Lo truonolo, co ttale strillo nchiomma:
Nè abballa accossì ccasa, ch' è a llleviello,
Ncontra quanno fa sarva lo Castiello.

La deavolaria priesto compare
A mmorra a mmorra attuorno a le ggran porte.
Oh la brutta canaglia; oh che squagliare
Pozza Protoné, e lloro, e tale corte.
A chi piede de ciuccio, e a chi portare
De sierpe le cchiommese vide, e storte
Hänno le ffacce, e arreto lo codone
Se ntorce, e storce, comm' a no ddraone.

IV. Die Kalabresische Mundart

macht sowohl ihrer innern Beschaffenheit, als ihrer Lage nach, den Übergang von der Napolitanischen und Sizilianischen. Sie wird mit wenigen Abweichungen in beiden Kalabrien gesprochen; ihr Ton ist unangenehm singend, und klingt im Munde des gemeinen Kalabresen roh und leidenschaftlich. Der südliche Karakter zeigt sich in dieser Mundart noch entschiedener, und die meisten Umwandelungen der Laute, welche dem Napolitanischen Dialekte eigen sind, finden sich auch in diesem wieder; andere hat er mit dem Sizilianischen gemein. Überhaupt kan man den Napolita-

nischen Dialekt als den Schlüssel der übrigen südlichen Mundarten betrachten, und wer ihn kent, lernt mit geringerer Mühe auch den Kalabresischen und Sizilianischen verstehen. Zwar hat jeder derselben eine Menge eigener Wörter; aber ihre Analogien sind fast durchgängig dieselben. Deshalb können wir uns bei dieser Mundart um so kürzer fassen.

Der Laut des *u* herscht in ihr beinahe so sehr als in der Sizilianischen, nicht nur stat aller Endungen in *o*, sondern auch in der Mitte der Wörter ist meistens *o* in *u* verwandelt. Die Diftongen *ie* und *uo* stehen häufig st. *e* und *o*. *D*, *f* und *g* verwandeln sich gern in *j*, z. B. *gauju*, *criju*, st. *gaudio*, *credo*; *jume*, *jure*, *jurutu*, st. *fiume*, *fiore*, *fiorito*; *jurnu*, *juntu*, *prejare*, st. *giorno*, *giunto*, *pregare*. Häufig wird auch der Diftòng *au* in dieser Mundart gehört, besonders in der vergangenen Zeit, z. B. *passau*, *restau*, *scappau*, st. *passò*; *restò*, *scappò*; *farau*, *stau*, *sau*, st. *faranno*, *stanno*, *sanno*; und *al* wird in *au* verwandelt, als: *autu*, *fauzu*, *scauzu*,

assautare, st. *alto, falso, scalzo, assaltare.*

Ausser diesen und anderen Veränderungen hat der Kalabresische Dialekt viele eigene Wörter, besonders aus dem Grichischen; doch ist er an eigenen Wörtern nicht so reich als der Napolitanische, zu dessen Bildung so manche begünstigende Umstände zusammentrafen, der in drei volkreichen Provinzen und einer grossen Hauptstadt von einem äusserst lebhaften, redseligen Volke gesprochen wird, und der auch mehr als jeder andere von Schriftstellern bearbeitet worden ist.

Die Litteratur der Kalabresischen Mundart ist von sehr geringem Umfange. Ausser einer Menge kleiner Lieder, schlechter gereimter Legenden und Mordgeschichten, die sich als einzelne fliegende Blätter unter den Händen des Volks verlieren, kennen wir von derselben nichts weiter, als einige Gesänge einer Übersezung der *Gerusalemme liberata* von einem Ungenanten, die im Jahr 1690 in Rom gedrukt worden; und dan die ganze Übersezung desselben Ge-

dichts von Carlo Cosentino, im Jahr 1737 zu Cosenza gedrukt. Hier einige Stanzen derselben zur Probe des Dialekts:

Canto I. St. 1. 2.

Eu cantu le suffratte, e lu guerrieru,
Chi lu santu subburcu ha liberatu,
Smargiassu capitanu, e cavalieru
Ppe la crozza, e lu puzzu, c' ha mustratu;
Chi l' Asia e Libia cumu nu summieru
Fice restare, e lu nfiernu ammagliatu,
Cu na jacchera de chill' auta luce
Li cumpagni abbiau sutta la cruce.

Musa, chi me fai cera de luntanu
Te stau pregannu eu Carru Cusentinu,
Chi scinni ppe dunareme-la manu
E chi derizze l' acqua allu mulinu;
Eu nu nvuogliu cantare de supranu,
Ma vascia, calavrise strittu, e finu.
Dame assistienza, e m' aje ppe scusatu,
Si vaju esciennu de lu simminatu.

Canto IV. St. 3. 4.

La trumbetta sunau, s' un fò nu cuornu,
Chi tutti li diascanzi chiamau.
Gran scolasciù se ntise ppe la ntuornu
L' ariu se fice scuru, e annugliau:

Nè lu furgulu mai dà tantu scuornu,
O schiantu à chilli, chi ncumpagna stau,
Nè mai la terra tremmu de sta sorte
Ppe terremutu granne, e chiuca forte.

Subitu chill' amici ssullunaru
D' ogne pizzu, ogne rusa, comu grilli:
Oh, chi brutta figunna, chi purtaru,
Te facianu arrizzare li capilli.
Zierti nforma de viestie campijaru
Autri nforma de sierpi, ò cucutrilli,
Ccà faccie d' uomu, e cuda à strascinune,
Chi mò stavad' ad arcu, e mò à furcune.

V. Die Sizilianische Mundart.

Die frühere Kultur dieser Mundart, in deren Schose die neuere Poesie Italiens erwachte, und mehr noch die vorzüglichen poetischen Erzeugnisse, die er mehreren älteren und neueren Dichtern verdankt, haben ihr ein besonderes Ansehen unter ihren übrigen Schwestern, und die Gunst der geistreichsten und gebildetsten Italiener erworben, und auch disseits der Alpen ist sie durch manche naive *canzonetta Sici-*

liana, die mit dem Spiel der Chitarre zu uns herüber gekommen ist, wenigstens den Freunden der Tonkunst nicht mehr ganz unbekant; aber diese oberflächliche Kentnis ist noch nicht hinreichend, ihren eigentümlichen Werth richtig zu schäzen.

Der Napolitanische Dialekt ist reicher an poetischen Erzeugnissen aller Art; aber in Ansehung der Güte können diese sich keineswegs mit den Sizilianischen Poesien messen; sie sind in Vergleichung mit diesen geistlos, gemein und plat. Wiz und Geist des Napolitaners müssen sich dramatisch äussern können, wenn sie in ihrem wahren Lichte glänzen und gefallen sollen. Der Napolitaner ist ein geborner *Buffone*, den man sehen mus; das Beste geht schon verloren, wenn man ihn blos hört; was man von ihm liest, ist nur sein *caput mortuum;* Spässe von denen, mit der begleitenden Mimik, mit dem anschaulichen Leben, auch der Geist verflogen ist. Dagegen hat kein anderer Dialekt, ja man möchte fast sagen, die italienische Sprache selbst in ihrem reichen Schaze nicht, lieb-

lichere, zartere Blüthen der lirischen Dichtkunst aufzuweisen, als die sind, welche den klassischen Fluren Siziliens, fast ohne alle Kultur, durch die Gunst des glüklichen Himmels, unter dem alles freiwillig gedeihet, entsprossen sind. Der blosse Namen Sizilien ist hinreichend, den Freund und Kenner der klassischen Vorwelt in die wundervolle Fabelzeit Homers und in die dichterische Hirtenwelt Theokrits zu versezen; und auch jezt noch weht dieser Geist der Dichtung über den halbverödeten Fluren dieser einst glüklichen und gesegneten Insel.

Aber man würde sich irren, wenn man glaubte, dass die Sizilianische Mundart, so fähig sie ist das Zarteste mit Anmuth auszudrücken, sich auch durch Wohlklang besonders empfehle. Im Gegenteile hat sie im Munde des gemeinen Sizilianers einen misfälligen, singenden, klagenden, oft heulenden Ton; und auch die traurige Gesangesweise des Volks ist diesem Tone angemessen. Dis liegt in der Beschaffenheit und Mischung ihrer Laute, wie sich aus einer näheren Ansicht ergeben wird.

Nicht allein alle Wörter, welche im Italienischen in *o* ausgehen, endigen in der Sizilianischen Mundart in *u*, als: *lettu, lagu, focu, centu, placidu;* und alle die in ein *e* ausgehen, in *i*, als: *mari, cori, sempri, acqui, patiri;* sondern auch in der Mitte der Wörter ist diese Verwandlung des *o* in *u*, und des *e* in *i* sehr häufig; z. B. *amuri, duluri, Rumanu, cunsulazioni, suli, liuni, pirchì, stissu, timpistusu, poviru.* Dadurch entsteht im Gesamten der Sprache ein solches Übergewicht des *u* und *i* über die anderen Vokale, besonders über *o* und *e*, dass man diese kaum noch zu vernehmen glaubt; *a* behauptet sein gewönliches Verhältnis. Dazu komt dann noch der Diftong *au*, in den sich *al* gewönlich vor *c, d, s, t* und *z* verwandelt, z. B. *autru, auteru, autaru, cauciu, caudu,* st. *altro, altero, altare, calcio, caldo.*

Ferner verwandelt sich *ll* immer in *dd*, als: *agneddu, beddu, chiddu, cavaddu, capiddu, pasturedda, griddu,* st. *agnello, bello, quello, cavallo, capello, pastorella, grillo;*

gl in *ggh*, z. B. *famigghia*, *figghiu*, *fogghia*, st. *famiglia*, *figlio*, *foglia*;

fia, *fio*, *fiu*, in *scia*, *scio*, *sciu*, z. B. *sciamma*, *sciuri*, *sciume*, st. *fiamma*, *fiore*, *fiume*; in älteren Sizilianischen Schriften wird dieser Laut des *sc* gewönlich durch ein *x* ausgedrükt, als: *xiamma*, *xiuri*, *xiume*;

nd in *nn*, z. B. *linnu*, *biunnu*, *vidennu*, *quannu*, *secunnu*, st. *lindo*, *biondo*, *vedendo*, *quando*, *secondo*;

pia in *chia*, z. B. *chiantu*, *chianu*, *chiaga*, st. *pianto*, *piano*, *piaga*; desgleichen *chiù* und *chiùi*, st. *più*;

qu in *ch*, z. B. *chiddu*, *chistu*, st. *quello*, *questo*.

Die Verkleinerungsformen *uccio*, *ello*, *ino*, *uccia*, *ella*, *ina*, lauten im Sizilianischen *uzzu*, *eddu*, *iddu*, *ino*, *uzza*, *edda*, *idda*, *ina*; die Verachtungsformen *accio*, *accia*, lauten *azzo*, *azza*.

Von den eigenen Wörtern, an welchen diese Mundart sehr reich ist, einige zur Probe anzuführen scheint uns überflüssig,

um so mehr da es ein sehr gutes volständiges Wörterbuch derselben gibt. Die hier angegebenen Züge werden hinreichen die Fisiognomie dieser Mundart zu karakterisiren, die auf der ganzen Insel im Wesentlichen dieselbe ist, wenn man kleine Abweichungen nicht rechnet, die sich auch dort wie überal von Stadt zu Stadt, von Gegend zu Gegend finden. So haben *Palermo, Messiña* und *Sirakus*, die südliche Küste und das Innere der Insel manche Eigenheiten für sich; in einigen Gegenden finden sich noch viele grichische Wörter, aber verstümmelt und italianisirt; in andern finden sich Spuren des Provenzalischen, und an der südwestlichen Spize merkt man die Nähe Afrika's an mehreren arabischen oder maurischen Worten, die in andern Teilen der Insel nicht üblich sind, obgleich von allen diesen Sprachen dem Sizilianischen überhaupt eine ziemliche Menge von Wörtern eingemischt ist. Die Volkssprache von *Palermo* ist die vorzüglichste und gebildetste, und ihrer haben auch die vaterländischen Dichter und Schriftsteller sich von jeher bedient. Es sind noch schrift-

liche Urkunden in dieser Mundart aus dem XIII Jahrhundert vorhanden, aus denen erhellet, dass sie in diesem langen Zeitraume sich nur höchst wenig oder gar nicht verändert hat. Dis ist eine Folge und zugleich der beste Beweis ihrer frühen Bildung sowohl, als ihrer fortdauernden Kultur.

Die Sizilianer sind noch immer stolz darauf, dass ihre Insel die Wiege der neueren italienischen Poesie gewesen, dass sie die ersten Dichter in der *lingua volgare* hervorgebracht, und dass dieser deshalb auch eine Zeitlang die Benennung *lingua siciliana* gleichbedeutend gewesen. Auch sind sie geneigter die Araber als die Provenzalen für die ersten Muster ihrer früheren Bildung anzuerkennen. Wenn aber auch die Provenzalen die Dichtkunst wirklich zu ihnen gebracht hätten, so kan doch den Sizilianern das Verdienst nicht abgestritten werden, die ersten italienischen Dichter hervorgebracht zu haben. Verschiedene Samlungen alter Gedichte enthalten noch die Gesänge eines Ciullo d'Alcamo,

eines Giacomo da Leontino, eines Messer Guido delle Colonne, eines Rainieri da Palermo und Anderer; und dis sind die frühesten Laute der italienischen *Lira;* auch tragen sie die Spuren der Roheit einer noch ungebildeten Sprache am stärksten an sich. Die achtzeilige Stanze wurde ebenfals zuerst von den italienischen Dichtern erfunden, und in dieser ihrer ursprünglichen, einfachen Form, nach welcher blos zwei Reime in acht Zeilen viermal wechselnd wiederkehren, wird sie noch heutiges Tages von den Sizilianischen Dichtern gebraucht. Ihnen ist die Stanze, so wie den übrigen Italienern das Sonet, die Lieblingsform um einen poetischen Gedanken einzukleiden.

Aus dem oben Gesagten läst sich erwarten, dass die Sizilianische Mundart reich an Gedichten sein müsse. Auch gibt es verschiedene Samlungen derselben. Die vorzüglichsten unter den älteren ist die, welche unter dem Titel Le Muse Siciliane in fünf Duodezbänden im Jahre 1645 zu Palermo gedrukt worden. Sie enthält

die Poesien der vorzüglichsten Sizilianischen Dichter des XVII Jahrhunderts, und begint mit *Antonio Veneziano* dem ältesten und vorzüglichsten derselben, der, zu Monreale bei Palermo geboren, als Jüngling in afrikanische Sklaverei geriet, und bald nach seiner Befreiung, zu Palermo, in der Blüthe seiner Jugend, in einer Feuersbrunst sein Leben verlor. Liebe und zärtliche Empfindungen sind fast immer der Inhalt ihrer Stanzen, und in dem mannigfaltigen Ausdruk derselben sind sie unerschöpflich; oft aber sind dieselben auch scherzhaften, burlesken Inhalts. Vorzüglich gelingen den Sizilianischen Dichtern Darstellungen aus der Hirtenwelt in kleinen Eklogen. Es scheint als wehe der Geist Theokrits noch jezt auf jener Insel, und die natürliche Anmut und Naivetät dieser Mundart eignet sich ganz vorzüglich dazu. Eine andere kleinere Samlung, welche eine Auswahl von Oktaven von 88 Dichtern enthält, unter denen 300 bis dahin noch ungedrukte sind, kam 1770 zu Palermo in zwei Bänden heraus.

Aber alle früheren Dichter Siziliens werden weit von dem noch jezt in Palermo lebenden Abate Giovanni Meli übertroffen, dessen Gedichte bereits vor zwanzig Jahren zu Palermo zum zweitenmal in fünf Bänden im Druk erschienen sind, und an reizender Naivetät, Anmut, Zartheit und Süssigkeit kaum ihres gleichen haben. Meli's Sizilianische Gedichte werden eben sowohl von dem gemeinen Sizilianer, als von dem gebildeten Italiener der anderen Provinzen, mit der geistigen Wollust genossen, mit welcher jene Nazion das Schönste, was ihr Klima hervorbringt, zu geniessen versteht; und sie allein verdienen, dass auch der Ausländer, welcher bereits der italienischen Sprache kundig ist, die kleine Mühe nicht scheue, diese Mundart näher kennen zu lernen, deren eigentümliche Reize selbst die italienische Sprache, so fähig diese auch ist, die zartesten Schattirungen jeder Empfindung auszudrücken, nicht ohne Verlust wiederzugeben vermöchte. Meli hat sich mit Glük in allen Gattungen versucht, in Eklogen, Liedern, Elegien, Satiren, Bernesken, Gedichten, Ditiramben und scherz-

haften Epopeen; überal erscheint er als ein Dichter von dem gebildetsten Geschmacke, der besonders die Klippe glüklich zu vermeiden wuste, an welcher fast alle mundartischen Dichter Italiens, besonders seine nächsten Nachbaren die Napolitaner, gescheitert sind, die Klippe des Gemeinen, Platten, oder des Zotenhaften, wozu die Volkssprache den nicht wahrhaft poetischen Geist so leicht hinabzieht. Am reizendsten sind jedoch seine mit Liedern durchwebten *Egloghi*, seine *Anacreontichi* und *Canzunetti.* Wir sezen hier eine der lezten zur Probe her:

L'alitu.

Profumeddu gratu e finu,
Di cui l' aria s' impanna,
D' unni veni? cui ti manna?
Quantu và, ca l' induvinu?

Qualche spratticu dirria
Ca sì figghiu di li sciuri;
E li spiriti chiù puri
Tutti sunnu uniti in tia.

Di li sciuri, è veru, n' ài
La fraganza la chiù pura;
Ma però si senti allura,
Ca li superi d' assai.

Diria nautru: un zefirettu
Di l' Arabici cuntrati
Tanti effluvii prelibati
Cosi, e vinni cca direttu;

Si li Voscura Sabbei
Si d' Arabia li virduri,
Avirrianu tali oduri,
Ci starrevanu li Dei.

Profumeddu, chi uni dici?
Ridi a tanti dicirii!
Però a mia nun mi trizzi,
Tu si l' alitu di Nici.

Ottava Siciliana.

Vosi un jornu Fortuna la sua rota
Per mia vutari, e si rumpíu lu fusu:
Pietusa lu rifici: e torna e vota;
Nun potti fari mai, ch' iu stassi 'nsusu;
Unni mi dissi: di allegrizza un jota
Pir tia nun c' è, va campa rispittusu;
Chi si t' auzu pir forza qualche vota,
Lu pisu di li guai ti porta 'gnusu.

Sonettu.

Di lu Meli.

Pani, chi ntra li sagri grutti oscuri,
Unni s' adura la tua effiggii santa,

Parrasti un jornu; e mi dicisti: canta
Li campagni, l' armenti, e li pasturi.

E la sampugna, ingrata a lu to amuri,
Chi fu Ninfa superba, e poi fu pianta,
Mi pruisti, dicennu: cu tia vanta
Lu sulu Grecu Siculu st' onuri;

Giachi tantu gradisci li mei rimi,
Addurmenta li lupi ntra li tani
E di l' agneddi accettanni li primi;

Scaccia l' ambiziusi, e li profani;
E si qualcunu la tua bili 'un timi,
Fallu vivu manciari da li cani.

Die Sizilianische Mundart hat ein sehr volständiges Wörterbuch in fünf Bänden in 4, unter dem Titel Vocabolario Siziliano etimologico italiano-latino da michele Pasqualini. Palermo, 1785.

VI. Die Sardische Mundart.

Auf der Insel Sardinien herschen verschiedene Mundarten, die teils fremder, teils italienischer Abkunft sind. In Algher und dem umliegenden Distrikte auf der obern

nordwestlichen Seite der Insel wird die katalonische Mundart der gegen über liegenden spanischen Küste gesprochen; denn Algher selbst ist eine katalonische Kolonie, und die Sprache ihrer Stifter hat sich, mit wenigen Veränderungen noch bis jezt daselbst erhalten. Der übrige Teil der Insel wird von zwei Mundarten italienischer Abstammung beherscht.

Die eine, welche auf dem nördlichen Teile der Insel, in Sassari, Castel Sardo, und Tempio geredet wird, ist von dem Italienischen nur wenig verschieden, und der toskanischen Mundart ähnlicher, als mancher andere italienische Dialekt in Italien selbst. Ihre vornemsten Abweichungen bestehen darin, dass sie, eben so wie die sizilianische Mundart, das doppelte *l* in ein doppeltes *d*, und die Endungen *o* und *e*, häufig in *u* und *i*, so wie die Pluralendungen der Nenwörter in *i* und *e* in *us* und *as* verwandelt. Diese und einige andere Abweichungen bilden die Mundart des kleineren nördlichen Teiles der Insel.

Die andere Mundart, welche auf dem grösseren südlichen Teile Sardiniens, und in Cagliari, der Hauptstadt desselben, herscht, und die man eigentlich vorzugsweise unter der Sardischen Mundart versteht, ist gleichfals in ihrem Hauptbestande italienisch, aber ihre Abweichungen von der toskanischen Mundart, oder vielmehr von der reinen Gesamtsprache Italiens, sind beträchtlicher, als die Abweichungen des nördlichen Dialekts der Insel. Sie hat viele Wörter und Endungen des Lateinischen unverändert beibehalten, viele andere auf ihre eigene Weise umgeändert. Überdis enthält sie eine beträchtliche Anzal spanischer Wörter, einen geringern Antheil französischer, nebst einer Menge anderer unbekanten Ursprungs. Man nent diese Mundart auch die Campidanische, von dem am meisten angebauten Teile der Insel, welcher *su Campidanu* heist. Die ersterwähnte hingegen führt ihre Benennung von dem nördlichen Teile der Insel, welcher *su Cabo de sopra (Il capo di sopra)* genant wird, man nennt sie auch die Mundart von *Logodoro*, nach dem

Distrikt dieses Namens, in welchem sie herscht.

Der Campidanische Dialekt, dessen, als der vornemsten Sardischen Mundart, Eigentümlichkeiten wir hier näher betrachten wollen, macht den Übergang von der italienischen Sprache zur Spanischen, und schliest sich zugleich durch mehrere gemeinschaftliche Formen der sizilianischen Mundart an, mit der er vornemlich durch die herschenden Endungen *u* und *i*, und durch die Verwandlung des *ll* in *dd* näher, als mit irgend einem andern Dialekt Italiens verwandt ist. Sein Alfabet ist, wie in allen südlichen Mundarten, das italienische.

Die Wörter der Sardischen Mundart im campidanischen Distrikt endigen grösteenteils mit einem Vokal, und vornemlich mit *a*, *i* oder *u*. Sie unterscheidet sich hierin von der nördlichen Mundart von Logodoro welche jene Verwandlungen sowohl als diese Endungen zwar auch häufig, aber doch nicht so durchgehends

hat; in dieser behaupten *o* und *e* noch öfter ihre Rechte.

Im campidanischen, oder dem Dialekt von Cagliari, finden sich in *e* endigend blos *de* st. *di; che* wie; *ite* st. *che cosa,* was; *e* und! *è* st. *esti,* er ist; *pe* st. *po (per)* durch; *ne* und nicht; *hoe* und *hoi (von hodie)* heute; *intre st. inter* zwischen; und vielleicht noch ein oder das andere Wort.

In *o* endigen gleichfals nur einige wenige, als *no,* nicht; *però,* aber, doch; *sinò* st. *se non,* wenn nicht, ausser; *o* oder, und *o!* Ausrufung.

Demnächst gibt es im Sardischen haufige Konsonantenendungen in *n, r, s, t.* Am häufigsten ist die in *s;* denn sie ist die Endung in der Mehrzal aller deklinablen und ausserdem noch mehrerer anderer Wörter. In *n* finden sich nur *in* und *con,* nebst den abgekürzten Endungen der dritten Person in der Mehrzal, welche eigentlich in *nta* und *nti* ausgeht, durch Wegwerfung der Endsilbe *ta* und *ti* z. B. *sun* st. *sunti,* sind; *han* st. *hanta,* sie haben;

arzan st. *arzanta, (alzano)* sie erheben; *solin* st. *solinti (sogliono)* sie pflegen. — In *r* endigen blos *inter* und die abgekürzten Endungen der unbestimten Form der Zeitwörter in *aire (are)* und *iri (ere* oder *ire)*, welche häufig von Dichtern stat des im gemeinen Leben üblichen Infinitives *ai* und *i* gebraucht werden; denn der Sarde kan sagen *andai*, *andaire* und *andair* st. *andare* gehen; und *serbi*, *serbir* und *serbir*, st. *servire* dienen. — In *t* endigt gewöhnlich die dritte Person der einfachen Zal in den Zeitwörtern; z. B. *benit* st. *viene; bendat* st. *venga; bolit* st. *vuole; bolesit* st. *volle; hat* st. *ha; fait* st. *fa; fesit* st. *fece; scit* st. *sa; depit* st. *deve; donat* st. *dà; dongat* st. *dia; donghesit* st. *diede.*

Von den Verwandlungen der Laute können wir hier nur die anzeigen, welche der Fisiognomie dieser Mundart ihre Hauptzüge geben. Unter diesen sind die des *o* in *u*, und des *e* in *i*; sowohl am Ende, als in der Mitte der Wörter, die häufigsten. Auch *e* verwandelt sich in den Endungen

zuweilen in *u*, z. B. *coru* st. *cuore; puru* st. *pure; paisu* st. *paese; Franzesu* st. *Franzese.*

Die Verwandlung des *i* in *l* ist eigentlich blos Wiederherstellung der ursprünglichen lateinischen Bildung, z. B. *claru, flama, flori, planu, splicazione,* st. *chiaro, fiamma, fiore, piano, spiegazione.*

Unter den Verwandlungen der Konsonanten sind die des *ll* in *dd*, des *gu* in *g* oder *gh*, z. B. *gherra, sighire, sigu, gastu*, st. *guerra, seguire, sieguo, guasto;* des *s* in *r;* des harten *c*-Lautes in den gequetschten, z. B. *beccia*, st. *vecchia;* des *v* in *b*, z. B. *birdi* st. *verde; bendu*, st. *vendo; bremi*, st. *verme*, am auffallendsten.

Sehr karakteristisch ist auch, dass der Artikel sein *l*, welches er in fast allen Mundarten Italiens behauptet, hier in *s* verwandelt, z. B. *su liburu*, st. *il libro* (*su* eigentlich stat *lo*) *is liburus*, st. *i libri; sa paraula*, st. *la parola; is paraulas*, st. *le parole;* so auch *soru* oder

insoru, st. *loro*. Die Mundart des nördlichen Teiles der Insel, oder von Logodoro hat im Plural *sos* und *sas*, z. B. *sos ojos*, st. *gli occhi*; *sas feridas*, st. *le ferite*, welches ihre Annäherung zur spanischen Sprache zeigt.

Häufig werden den Wörtern Laute angehängt, eingeschaltet, oder auch genommen, wodurch sie oft ein sehr fremdes Ansehen erhalten, z. B. *dogni*, st. *ogni*; *bandu*, st. *ando*; *bessiri*, st. *uscire*; *isprigu*, *specchio*; *isciri* vom lat. *scire*, wissen; *isciu* von *scio*, ich weis; *amargu*, st. *amaro*; *trastu*, st. *tasto*; *bennire*, st. *venire*; *arrosa*, st. *rosa* die Rose; *arreposu*, st. *riposu*; *arriri*, st. *ridere*; *stadi*, st. *sta*; *olidi*, st. *vuole*.

Viele Wörter haben ihre ursprüngliche lateinische Bildung unverändert behalten, z. B. *Deus*, *tempus*, *corpus*, *manus*, *homine*, *animas*, *debiles*, *regnet*, *salvat*, *tres*, *est*, *sunt*, *cras*, *nos*, *vos*, *amant*, *pegus*, st. *pejus*, *pettus*, st. *pectus*.

Vorzüglich reich ist die Sardische Mundart auch an spanischen Wörtern, die fast

unverändert in sie übergegangen sind, z. B. *luegu* sp. *luego*, bald: *chisas* sp. *quizas*, vielleicht; *porfia*, Wette; *canzai* sp. *cansar*, ermüden und *descanzai* sp. *descansar*, ausruhen; *aposentu*, sp. *aposento*, Zimmer; *olvidu* sp. *olvido*, Vergessen, *posada* Wohnung; *sabidoria* sp. *sabiduria*, Weisheit; *ventana*, Fenster; *cuidadu* sp. *cuidado*, Sorgfalt; *gozai* sp. *gozar*, geniessen; sich freuen; *verdaderu* sp. *vedadero*, wahrhaft; *ermosu* sp. *hermoso* (vom lat. *formosus*) schön; *ermosura* sp. *hermosura*, Schönheit; *obispu* sp. *obispo*, Bischof; *porfidiai* sp. *porfiar*, weteifern; *lamai* sp. *llamar*, rufen; *accabai* sp. *acabar*, endigen; *alabai* sp. *alabar*, loben; *chesciai* sp. *quexar*, klagen; *prepontai* sp. *preguntar*, bitten; *caglia*, sp. *callar*, schweigen, u. a. m.

Minder häufig sind in ihr Wörter französischer Abhunft; hier einige Beispiele derselben: *aisi* fr. *ainsi*, so; *agulla* fr. *aiguille* und ital. *aguglia*, Nadel; *brebei* oder *berbegue* fr. *brebis*, Schaf;

comenti fr. *comment,* wie; *intragnas* fr. *entrailles,* Eingeweide.

Ausserdem findet sich in ihr eine Menge Wörter, deren Ursprung unbekant ist. Wir führen hier nur einige derselben an: *gama,* Schaar: *pistinghin,* ital. *ghiribizzo, mariposa,* Schmetterling; *margiani,* Fuchs; *pibiziri,* Heuschrecke; *calascin,* Schublade; *bagadia,* Jungfer; *migia,* Strumpf; *pillu,* Schichte; *arroghedu,* Stük.

Ein Sardischer Schriftsteller, Matteo Madai, welcher ein Sardisches Wörterbuch geschrieben hat, von dem wir aber nicht wissen ob es im Druk erschienen ist, gibt die Anzal der in der Sardischen Mundart enthaltenen lateinischen Wörter auf 14000, und die der grichischen Wörter auf mehr als 3000 an, worunter freilich auch die mit begriffen sind, welche durch die lateinische Sprache in sie übergegangen sind, und den grösten Teil dieser Anzal ausmachen.

Alle Nenwörter die in der Einzal auf *u* ausgehen, endigen in der Mehrzal auf

us, z. B. *domu* pl. *domus; versu* pl. *versus; mundu* pl. *mundus;* die in *i* auf *is*, z. B. *ordini* pl. *ordinis; rumori* pl. *rumoris; simili* pl. *similis; gravi* pl. *gravis;* und die in *a* auf *as*, z. B. *prazza* pl. *prazzas (piazza); beccia* pl. *beccias (vecchia).*

Auch die Konjugation der Zeitwörter hat in dieser Mundart manches Eigentümliche. Sie ist zwiefach; eine in *ai* oder *airi*, welche die italienischen Zeitwörter in *are* unter sich begreift; die andere in *i* oder *iri*, welche die Zeitwörter in *ere* und *ire* enthält. Die Hülfswörter sind *èssi* oder *essiri* sein, und *hai* oder *hairi* haben; mit diesem lezten wird auch die zukünftige Zeit aller Zeitwörter gebildet, z. B. *appu essi, has essi, hat essi*, st. *sarò, sarai, sarà.* — Die gegenwärtige Zeit von *essi* lautet: *seu, ses, esti (es, è), seus, seis, sunti (sun, sunt);* von *hai* lautet sie: *appu, has, hat (hadi, ha), eus, eis, hanta (han).*

Amairi, lieben, hat im Præsens: *amu, amas, amat*, pl. *amaus, amais;*

amanta; im Imperfekt: *amaia, amaias, amaiat,* pl. *amaias, amaiais, amaianta;* im Perfekt: *amesi, amasti, amesit,* pl. *amesius, amastis, amesinti.*

Dis Wenige wird hinreichen zu zeigen, dass diese Mundart in mehr als einer Rüksicht vorzügliche Aufmerksamkeit verdient. Die entfernte Lage Sardiniens, der wenige Verkehr, den es mit dem festen Lande hat, und der seltene Besuch von Fremden auf der Insel, haben die Sprache der Sarden vielleicht mehr als in irgend einer andern Provinz Italiens in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, aber eben diese Umstände erschweren auch dem Italiener und dem Fremden die genauere Bekantschaft mit derselben. Ihr Klang ist rauh und unangenehm im Munde eines wenig kultivirten, zum Teile halb wilden Volks, das auf den Bergen und in den Thälern der Insel ein einsames Hirtenleben führt, und an den Küsten sich von der Fischerei nährt. Desungeachtet ist sie, von geistreichen Köpfen bearbeitet, des poetischen Ausdruks und dichterischer Schönheiten

nicht minder fähig, als der sizilianische Dialekt, wie die in ihr vorhandenen Gedichte beweisen.

Muratori, in seinen Abhandlungen über die Altertümer Italiens, behauptet, dass die Sarden und Korsen die ersten unter den Italienern gewesen, welche in ihrer Volkssprache geschrieben haben; denn er hat alte Urkunden gesehen, welche im XII und XIII Jahrhundert geschrieben waren. Aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts sind auch bereits Gedichte in beiden Sardischen Dialekten vorhanden. Desungeachtet ist die Litteratur dieser Mundart wenn man sie mit mehreren andern vergleicht, nicht reich an Gedichten. Eine Anzal kleiner lirischer Gedichte älterer und neuerer Zeit in beiden Dialekten hat der oben erwähnte Abate Matteo Madau in seiner Schrift, *le armonie de' Sardi* betitelt, zusammen getragen, und an denselben gezeigt wie mannigfaltiger Versarten die Sardischen Dichter sich bedient haben. Es sind aber keine anderen, als die der italienischen und spanischen Dichtkunst.

In einem Anhange sind mehrere Gedichte beigefügt, welche den Worten nach sardisch und lateinisch zugleich sind; da, wie bereits vorhin bemerkt worden, diese Mundart, wegen der vielen lateinischen Wörter, welche sich unverändert in ihr erhalten haben, vor allen andern geschikt ist, dergleichen künstliche Sprachzwitter zu fabriziren. Von grösserem Umfange kennen wir blos ein Lehrgedicht in dieser Mundart, das den Titel führt: *Il Tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi*, von Antonio Purqueddu in drei Gesängen in *ottava rima*, mit der italienischen Übersezung zur Seite, im Jahr zu Cagliari sehr zierlich gedrukt. Es ist in dem Dialekt von Cagliari, in einem leichten und gefälligen Tone gedichtet.

Wir geben hier zur Probe eine *canzonetta Sarda* in beiden Dialekten, und einige Stanzen aus dem *Tesoro* des Purqueddu:

1. In der Mundart von Cagliari.

S' angioneddu chi pascit
Si papat su chavellu.

Juru chi no ndi nascit
Unu coru prus bellu.

Non ti pozz' ispiicai
Cantu t' amu, e t' aduru;
Sentu de no donai
Sinò solu unu coru.

Mira beni, e repara
Canto po tui pata
Penas is prus severas.
Da is feras impara
Ch' iscinti amai, ingrata
Si das amanta, is feras.

Miserabili amanti
Chini esti sa tirana
Chi senza de piedadi
Ti tenit in cadena?
No vivas un' istanti
Cun femina mundana,
Ch' in sa realidadi
Incantat che sirena.

2. In der Mundart von Logodoro.

S' angioneddu, chi pascet
Si papat su clavellu.
Juro chi no nde naschet
Unu coro piús bellu.

Non ti poto isplicare
Cantu t' amo, e t' adoro.

Sento de non ti dare
Sinò solu unu coro.

Mira bene, e repara
Cantu pro te eo pata
Penas sas piùs severas.
Da sas feras impara
Ch' iscin amare, ingrata,
Si las aman, sas feras

Miserabile amante,
Cale est custa tirana,
Chi senza piedade
Ti tenet in cadena?
No vivas un instante
Cun femina mundana,
Ch' in sa realidade
Incantat che sirena.

Man sieht hier, der grossen Ähnlichkeit beider Dialekte ungeachtet, ihre Verschiedenheit in mehreren kleinen Zügen, die man bei der Vergleichung leicht auffinden wird.

Die nachstehenden zwei Stanzen eines alten zu Anfange des XVI Jahrhunderts gedichteten Liedes zeigen die oben bemerkte Annäherung der Sardischen Mundart zum Spanischen:

Pusti chi gosades cun tanta dulsura
S' eternu discansu, traballiadu inoghe
Vos pregamus, Sanctas, cun humile voghe,
Nos factades dignos de tanta ventura.

Faghide, Gloriosas, chi semper sigamus
Sos caminos vostros in paghe e in gherra,
Pro chi pusti, rutu su saccu de terra,
Totu in compagnia su chelu tengiamus.

De su tesoru de sa Sardigna

Cantu primu St. 1. 2.

Cun quali modu de arti prus studiadu
Benit a lusci, cresci, pustis donat
A su mundu tesoru inestimadu
Su brem' e seda; quali s' arti opponat
Remediu a is malis suus, e prelibadu
Zibu cultivit, a cantai mi spronat
S' amori patriu, chi mi fait andai
Finzas un impossibilì a tentai.

O graziosas Ninfas, chi teneis
Tali bremi in custodia de su celu!
Si innoi in Sardigna propagai d' oleis
Quali in aterus logus, cuddu Zelu,
Chi os inflammat, infundi mi depeis,
Pochi a Sardigua imoi is prezettus svelu
In lingua patria, chi cun dotta manu
Dat Franzesu, Latinu ed Italianu.

Ma poita invocu Ninfas, si discaru
A is damas Sardas no esti zertamenti
De protegiri cantu innoi declaru?
Conoscint' issas tottus plenamenti,
Chi tali bremi dat tesoru raru
De podi desfruttai sa Sarda genti:
Scinti, e hanti liggiu cun is proprius ogus,
Su tesoru, chi dat a aterus logus.

Einige Sprichwörter aus dem *Tesoru* des Purqueddu:

Chini ha arangiu, o frutta in su giardinu,
Non tiri perda a s' ortu e su biscinu.

No fazzas a algunu su chi no boles
Fazzanta po tei.

Accontessit in un puntu, su chi no
Accontessit in un annu.

Bivi de meigu e morri miserabili.

VII. Die Korsische Mundart.

Wir haben von dieser Mundart nur soviel in Erfarung bringen können, dass dieselbe auf der südlichen Seite der Insel sich der nördlichen sardischen, und auf der nördlichen Spize der auf der Riviero di Genova herschenden Mundart nähert, und dass mitten im Innern der Insel die Volkssprache noch roher, sehr unverständlich, und mit verdorbenen grichischen Wörtern vermischt sein sol. Wir haben bereits vorhin, auf Muratori's Zeugnis, angeführt, dass die Korsen schon frühe im XII und XIII Jahrhundert ihren Volksdialekt zu schriftlichen Verhandlungen angewandt haben sollen; aber aller angewandten Mühe ungeachtet ist es uns nicht gelungen, etwas in dieser Mundart Gedruktes zu Gedichte zu bekommen, wodurch wir einen deutlichen Begrif von derselben hätten erhalten und mittheilen können; auch gibt kein italienischer Litterator, selbst Quadrio nicht, der doch sonst die ihm bekant gewordenen Schriften der übrigen italienischen Mundarten aufgezeichnet hat, von

dem Dasein korsischer Schriften Kunde. Dis ist ein hinreichender Beweis, dass nichts Schriftliches von einiger Bedeutung in dieser Mundart vorhanden ist. Eben so wenig haben wir in Reisebeschreibungen, welche von dieser Insel handeln, etwas, diesen für uns interessanten Gegenstand Betreffendes, gefunden.

Mit diesem Dialekte treten wir in das Gebiet der nördlichen Mundarten Italiens. Nach dem im Eingange von uns als karakteristisch angegebenen Hange zu Konsonantendungen, könte man geneigt sein, schon den sardischen Dialekt zu den nördlichen zu zälen; aber obwohl es solcher Endungen viele hat, so ist sein Karakter doch darum nicht weniger noch ganz und entschieden südlich; ohne dass darum jenes Merkmal weniger richtig und zuverlässig wäre. Der den nördlichen Mundarten Italiens eigene Hang zu Konsonantendungen, welcher aus den germanischen Sprachen in sie übergegangen ist, äussert sich in ihnen durch Wegwerfung der Endvokale oder ganzer En-

dungen, oder durch Zusammenziehungen, also immer durch Abkürzung und Verstümmelung der ursprünglich lateinischen Wörter; und daher auch durchgängig (den Venezianischen ausgenommen) ihre grössere Härte, und ihre rauhe abgestossene Kürze; mit dem Verlust so vieler Endungen haben sie zugleich einen beträchtlichen Teil der, der italienischen Sprache eigenen Geschmeidigkeit eingebüst. Die sardische Mundart hingegen hat ihre Konsonantendungen von der lateinischen Mutter behalten, sie sind also auch nicht abgekürzt oder sonst verstümmelt, sondern es sind die ursprünglichen Endungen der Wörter, wie sie in der gebildeten lateinischen Sprache bestanden, und von denen die meisten Vokalendungen der italienischen Sprache selbst nur Abkürzungen sind, welche anfangs von der Unwissenheit gemacht, nachher aber vom Wohllaute bestätigt wurden. Dis gibt also auch den Konsonantendungen der sardischen Mundart einen von dem der nördlichen Mundarten ganz verschiedenen Karakter; und sie behält darum nicht weniger die schöne,

deutliche, vielgliedrige Geschmeidigkeit der südlichen Mundarten. So wenig man die spanische Sprache, deren Konsonantendungen gleichfals grossenteils unentstelte Reste der alten Muttersprache sind, zu den nördlichen Sprachen Europens rechnen kan, zu denen erst die französische den Übergang macht, eben so wenig kan man auch den sardischen Dialekt zu den nördlichen Mundarten Italiens rechnen, sondern der Korsische macht diesen Übergang.

VIII. Die Genuesische Mundart.

Schon in den frühesten Zeiten Italiens machten die Ligurier, von ihren Bergen geschüzt, eine besondere Völkerschaft aus, die, bei ihren übrigen Eigentümlichkeiten, wahrscheinlich auch ihre eigene Sprache oder Mundart hatte, von der wir aber nichts Bestimtes wissen, weil sie sich almälich, so wie die andern, in Ober- und Unteritalien herschenden Sprachen, in

einen Dialekt der lateinischen oder altrömischen Sprache auflöste und verlor. Auch in den neuern Zeiten hat das Volk von Genua immer eine gewisse Eigentümlichkeit behalten, welche auch seine Sprache auszeichnet. Diese, obgleich eine Mundart der italienischen, ist doch eine der entsteltesten und unverständlichsten. Stat der schönen Klarheit, Geschmeidigkeit und Tonfülle der südlichen Mundarten, hören wir hier einen schnel gesprochenen, unverständlichen *jargon*, dessen verworrener näselnder Klang den Fremden ungewis läst, ob er ihn zur französischen oder zur italienischen Sprache rechnen sol; denn er hört französische Laute, und dan und wan versteht er ein italienisches Wort. Da das Genuesische mit seinen beiden Rivieren oder Küstenarmen sich zwischen Frankreich und Italien ausstrekt, so hat sich hier aus beider Sprachen Vermischung eine dritte gebildet, die weder der Franzose noch der Italiener anderer Provinzen sogleich versteht, die aber dieser leichter verstehen lernt, weil sie denn doch am Ende eine Mundart seiner Muttersprache

ist, und sich auch im Munde des Gebildetern des Volks derselben mehr nähert.

Der Genuesische Dialekt oder die *lengua Zeneize,* wie der Genueser sie nent (von *Zena, Genova*) hat verschiedene Abweichungen, sowohl in der Stadt selbst, als auf den beiden Rivieren. Auf der westlichen Riviera nähert er sich der Mundart jener Gegenden des südlichen Frankreichs, auf der östlichen mehr den dort angrenzenden Mundarten Italiens, besonders dem lombardischen. Im Munde des Volks, besonders der Schiffer, als des rohesten Teiles desselben, ist er dem Fremden durchaus unverständlich; aber auch im Munde des gebildeten Genuesers wird ihm noch vieles unverständlich bleiben, da der Dialekt nicht nur mehrere ihm eigene Wörter hat, sondern auch die bekanten in der Aussprache oft sehr entstelt sind; denn es treten hier verschiedene der italienischen Sprache fremde Laute der französischen ein; z. B. *oeu,* welches wie im französischen in *coeur,* oder wie *eu* in *faveur,* mit einem Worte wie unser *ö* lautet.

Das *u* wird gleichfals nach französischer Art, wie unser *ü* ausgesprochen. Das *n* in der Mitte des Wortes hat den französischen Nasenton, aber so dass es dem ihm vorhergehenden Vokal den Nasenlaut des französischen *n*, und dem nachfolgenden den reinen dünnen Laut des toskanischen *n* mitteilt. So z. B. wird das Wort *pena* ausgesprochen wie *pen-na* oder gleichsam wie *peng-na*, so das die Silbe *pen* endigt wie *rien*, und *na* wie gewönlich. Auch am Ende des Wortes, wie in *compassion*, *raxon*, hat es den Nasenlaut, desgleichen in Wörtern wie *sperança*, *pança*, *França*, *conseggia*, *paçiença*, *sença*, *semença*. Gewönlich wird es auch zum Unterschiede von dem toskanischen *n* mit einem Strichlein bezeichnet, z. B. *mariña*, *roviña*, *galliña*.

Auch den Laut des französischen *j* in *jamais*, *jardin* hat der Genuese, und drükt ihn durch *x* aus; z. B. *paxe*, *duxe*, *raxon*, st. *pace*, *duce*, *ragione*.

Z hat den weichen Laut des deutschen *s*; und das *ç*, dessen er sich gleichfals

bedient, lautet wie im französischen *façon;* z. B. *çittara, çe, graçia,* st. *chittara, cielo, grazia.* Dieses *ç* steht häufig stat det *z,* wie in *paçiença, forçao* st. *forzato, ançi, peçço, soraçço* st. *sollazzo, schiçço.*

A verwandelt sich oft in *ä,* z. B. *æqua* st. *acqua; pietæ* st. *pietà; fæto* st. *fatto; retræto* st. *ritratta;* und *o* in *œu,* z. B. *fuœra, lœugo, nœuvo, memœuria, œuggi* st. *fuori, luogo, nuovo, memoria, occhi;* auch die Endungen *a, ai* und *ato,* z. B. *assæ, cavæ, caritæ* st. *assai, cavato, carità.*

Gl in *gg,* z. B *travaggio, scœuggio* st. *travaglio, scoglio;* so auch *ch* in *gg,* z. B. *œuggio* st. *occhio.*

Alle diese Verwandlungen tragen dazu bei der Aussprache einen französischen Anstrich zu geben. Am auffallendsten ist die in dieser Mundart häufige Verwandlung des *l* in *r,* besonders im Artikel, welcher hier *ro, ra, ri, re, dro, dra, dri, dre* st. *lo, la, li, le, dello, della, delli, delle*

lautet; so auch *grœuria* st. *gloria; quarche* st. *qualche.* Doch wird dieses *r* im Artikel nicht so vibrirt, wie sonst in der italienischen Aussprache gewönlich geschieht.

Die Genuesische Mundart besizt bereits seit dem Ende des XVI Jahrhunderts eine Samlung Gedichte von verschiedenen Verfassern, unter denen der älteste und beste Paolo Foglietta war, den man auch vorzugsweise *ro pœta Zeneize* nante. In derselben Samlung befindet sich auch der erste Gesang des *Orlando furioso* von Vincenzo Dortona übersezt. Ausser den beiden genanten sind die älteren Dichter in dieser Mundart: Spinola, Casera, Villa, unp Questa. Aber sie wurden sämtlich von Cavallo einem Dichter des XVII Jahrhunderts, der, unter dem Namen eines Genueser Fischers Ballin, blos in dieser Mundart dichtete, und ein Zeitgenosse und Freund des Chiabrea war, übertroffen. Von ihm ist eine Samlung lirischer Gedichte, unter dem Titel *Ra cittara Zeneize* vorhanden, welche mehrere Auflagen erlebt hat, und

von den Genuesern sehr geschäzt wird. Endlich hat sie auch eine Übersezung des *Gerusalemme liberata*, von mehreren Verfassern in der Mitte des vorigen Jahrhunderts verfertigt. Bereits früher übersezte Francesoe Maria Viceti einen Teil des VII Gesanges, der unter dem Namen *il canto d'Erminia* bei dem italienischen gemeinen Volke vorzüglich beliebt, und überal im Munde desselben ist: Da er aber die angefangene Arbeit unvollendet lies, so übernahmen nachher sechs andere Poeten Namens Stefano de' Franchi, Ambrogio Conti, Gaetano Gallini, Paolo Toso, Giacomo Guidi, und Agostino Castaldi, die Übersezung des ganzen Gedichts, und blos die ersten 21 Oktaven des VII Gesanges sind von dem ersten Übersezer Viceti. Der Genuesische Tasso wird unter den mundartischen als einer der vorzüglichsten geschäzt. Wir geben hier die beiden ersten Stanzen derselben, nebst zwei Stanzen aus der Übersezung des *Orlando furioso* zur Probe dieses Dialekts.

Ra Gerusalemme deliverà.

Canto I. St. 1 e 2.

Canto quello, che ri âtri han za cantaou
In atre lengue, e mi canto in Zeneize
Ro sepolcro de Cristo liberaou
Da ro grande Gofredo, chi ghe speize
Sangue e suò; perchè o l'ha contrastaou
Fin con ro Diavo, quello brutto arneize:
Ma in fin per grazia de Demmenedè
Ri sò compagni se gh' unir con lé.

Mi no ciammo ra Musa de Orofœuggio;
Ma a Voi me vozo, Vergine Maria;
Fœ, che intre rimme mi non trœuve scœuggio,
E ch' aggian ri mœ versi l' armonia;
Che non onò mi sciorte da st' imbrœuggio,
Voi che sei ra mœ guidda, e ra mœ via,
E se a scrive de Voi mi non me son
Misso, ve ne domando ro perdon.

Dro primo canto dell' Orlando furioso

St. 42. 43.

Unna ruexa semeggia ra donzella
Chi sea dentr' un giardin su ra sò rama,
Che mentre a stà così fresca e novella,
Ni garson, nì fantesca ra derama;

L'aora con ra roxà ra menten bella,
E fan sì, che cascun l'ha cara e brama
E tutte re persone innamorè
D'haveine in sen patissan gran covè.

Ma cosi tosto à non ne ven levà
Da quarche siagurà, personna ingrata,
Che con ro fusso, e ro sò remenà
A fa tanto, che tutta a sarata;
Sì che nissun ra vuoe da puoe mirà.
Così ra figia chi no stà honorata,
E chi se lassa magnustrà, puœ dì:
Che ho perso ogni mè ben meschinna mi.

IX. Die Piemontesische Mundart.

Der Einflus der benachbarten französischen Sprache ist hier noch merklicher, als im genuesischen Dialekt, so dass auch ein Franzose weit leichter Piemontesisch als Italienisch lernt; denn er findet hier nicht allein verwandte Laute, sondern auch den Ton der Aussprache fast ganz französisch; auch die Endungen sind es häufig. Ein Eingeborner jenes Landes sagt selbst von seiner Mundart: „*altro essa non è*

nella massima sua parte, che un linguaggio Italiano alterato o mozzo, e in parte puro e mero Italiano, come anche in qualche parte linguaggio Francese alterato e parte puro, così che in ricchezza di vccaboli e di espressioni a queste lingue per alcuu conto non la cede. Doch ist in Ansehung der Wörter das Übergewicht bei weiten auf Seiten der italienischen Sprache, wenn gleich ein grosser Teil derselben durch ihre Endungen sich der französischen nähert; z. B. *amè, abandonè, durmì, tenì* st. *amare, abbandonare, dormire, tenere.*

Die Piemontesische Mundart hat, wie die Genuesische, den Laut des *ö* und des *ü* und drükt sie in der Schrift durch *eu* und *u* aus; sie hat ferner das *n* mit dem Nasenlaute, und das weiche *s*. Ihre Aussprache ist vielleicht noch rauher, aber weniger unverständlich als die Genuesische; obgleich Abkürzungen der Endsilben und Zusammenziehungen häufig in ihr stat finden; z. B. *frut, stess, faus, dvi, dsora, famia, dla, tnime, rendve,* st.

frutto, stesso, falso, dovete, di sopra, famiglia, della, fenetemi, rendetevi.

Auch der Diftong *ei* steht oft stat eines *e*, z. B. *speis, arseive, preive, podeise, antrapreise*, st. *speso, ricevere, prete, potesse, intraprese*, und *ai* st. *a*, als: *andaite, stait, aitri, dait*, st. *andate, stato, altri, dato*; so auch *s* oder *ss* stat *z*, z. B. *affession, gentilessa, grassia, atension*, st. *affezione, gentilezza, grazia, attenzione.* Doppelkonsonanten sind selten; denn man sagt *belo, rico, litra, abia, ala*, st. *bello, ricco, lettera, abbia, alla.* Der Diftong *eu* steht häufig stat *o*, z. B. *neuve, fieul, archeuje, eui, leu, peui, neuit*, st. *nuove, figliuolo, raccogliere, occhj, luogo, poi, notte.* Man sieht wohl, dass alle diese Veränderungen darauf hinausgehen das Italienische zu französiren.

Hier sind auch zur Probe einige französische Abstämlinge dieses Dialekts. *ciaudron (chaudron); seurt (sort) esce; faus (faux) falso; chità (quitté) lasciato; sosì (ceci) questo qui; regretè*

(regretter); *anbrassé (embrasser)*; *afroso (afreux)*; *anciuva (anchovis)*; *a la portà (a la portée)*.

Im südlichen Teile Piemonts schmilzt diese Mundart mit der genuesischen zusammen, und im westlichen und nordwestlichen Teile geht sie almälich in das Savoische *patois* *) über, welches sich zur französischen Sprache ungefähr so verhält, wie das Piemontesische *patois* zur italienischen.

Unter den italienischen Mundarten ist diese vielleicht am wenigsten durch Schriftsteller bearbeitet worden; doch gab ein Arzt in Turin, Namens Maurizio Pipino im Jahr 1783 eine *Gramatica Piemonteise*, nach dem *dialetto urbano* dieser Mundart, so wie er zu Turin gesprochen wird, heraus, in welcher er zugleich das Wenige angibt, was in diesem Dialekt

*) Menage leitet *patois* von *patrius* ab; so dass also *patois* eigentlich *sermo patrius* bedeuten würde.

geschrieben ist. Merkwürdig ist darunter eine Urkunde von 1321, und ein par Gedichte des Giors Arion vom Jahr 1540, welche zeigen dass diese Mundart damals vielleicht noch mehr als jezt sich dem Französischen näherte. Derselbe Maurizio Pipino hat auch ein Wörterbuch der Piemontesischen Mundart zusammengetragen, und einen Band Gedichte in derselben gesammelt; aber beide sind dem Verf. nicht zu Gesichte gekommen.

Hier zur Probe ein kleiner Brief und einige Sprichwörter:

Mia cara fia.

I credo, ch' essend giumai finì 'l tenp dl' educasion, ch' j' eu procurà d' feve dè ant cost monestè, i devríe pensé al' elesion del vost stat, cioè o d' feve Monia, o d' marideve. Per mi 'ntan i son indifferent; ma s' vost cheur a s' achieteisa nen a sareve si-dentra per senpre, i v' fas saveje, che col giovo nobil e rich, ch' a l' è vnù 'nsisì con mi a feve visita, a saría un spos, ch' a faría per voi. A m' n' ha parlamne con d' espression le pi vive ch' a s'pevssa. Voi lo conosse; mi lo conosso, 'l partì a podria nen esse mei. Penseje donque, mia cara fia, e decide: sta a mi a feve contenta, e fortunà, quand i veuje

secondè 'l desideri d' un padre, ch' a v' veul ben, e la vostra risposta a me servirà d' regola. Steme alegra, ch' i sareu senpre

D' voi mia cara

affezmo. Padre.

Italienisch:

Mia cara figliuola.

Io credo, ch' essendo oramai terminato il tempo dell' educazione, che ho procurato di farvi dare in codesto monastero, voi dovreste pensare all' elezione del vostro stato, cioè o di farvi Monaca, o di maritarvi. Io per me sono indifferente; ma se 'l vostro cuore non s' acquietasse a serrarvi costì per sempre, io vi fo sapere, che quel giovine nobile e ricco, ch' è venuto costì con me a farvi visita, sarebbe uno sposo che farebbe per voi. A me ne ha parlato con espressioni sì vive, che si possano. Voi lo conoscete, io lo conosco; il partito non potrebbe esser migliore. Pensate dunque, mia cara figlia, e decidete; sta a me di farvi contenta e fortunata, quando vogliate secondare il desiderio d' un padre, che vi vuol bene; e la vostra risposta mi servirà di regola. Statemi allegra, ch' io sarò sempre

Di voi mi cara

affezmo. Padre.

Piemontesische Sprichwörter.

Chi pi beiv, manch beiv. — *Chi più beve meno beve.*

Tant val col, ch' a ten, coma col, ch' a scortia. — *Tanto vale quel che tiene, quanto quel che scortica.*

I denè son el second sang. — *I danari sono il secondo sangue.*

Doe fomne, e n' oca fan un marcà. — *Due femmine ed un' oca fanno un mercato.*

Chi gieuga per bsogn, perd per necessità. — *Chi giuoca per bisogno, perde per necessità.*

A taula s' ven nen vec. — *A tavola non s' invecchia.*

Chi l'ha mangià 'l diau, ch' a mangia i corn. — *Chi ha mangiato il diavolo, mangia anche le corna.*

La piuma fa l' usèl, la papa lo fa bel. — *La piuma fa l uccello, ma il mangiar lo fa bello.*

I' ochet veulo mnè j oche a bejve. — *Il papero vuol menare le oche a bere.*

Dio m' libera da 'n cativ vesin, e da un ch' a 'npara a sonè 'l violin. — *Dio me liberi da un cattivo vicino, e da uno ch' impara a sonar il violino.*

Vos d' aso monta nen an siel. — *Voce d' asino non arriva in cielo.*

L'è mei un aso viv, ch' un Dotor mort. — *E meglio un' asino vivo, ch' un dottor morto.*

Ogni Sant veul soa candeila. — *Ogni Santo vuole sua candela.*

X. Die Mailändische Mundart.

Unter den Mundarten Oberitaliens ist diese wohl die reichste; aber keineswegs, wie die Mailänder gern behaupten möchten, und wie sie vielleicht ihrem Ohre klingt, auch die angenehmste; denn, des gefälligen Venezianischen Dialekts nicht zu gedenken, so sind die von Verona, Mantua, Piacenza weniger unangenehm. Wenn er sich mit seinen beiden Nachbaren zur Rechten und zur Linken, dem Piemontesischen und Bergamaskischen, mist, so mag er wohl den Vorzug des Wohlklanges vor ihnen behaupten: aber an und für sich darf er auf Gefälligkeit keine grossen Ansprüche machen *). Wessen Ohr

---

*) Der Novellendichter Bandello, ein Piemontese von Geburt, konte dennoch den

an die südlicheren Dialekte Italiens, den Florentinischen und Römischen, gewöhnt ist, der wird ihn immer rauh und barbarisch finden; aber dafür ist er einer der reichsten an eigentümlichen Ausdrücken und Redensarten.

Die Fisiognomie dieser Mundart verräth auf den ersten Anblik die Spuren germanischer sowohl als französischer Einwirkung. Von jener hat sie den Hang zu Konsonantendungen und die abgestossene Kürze ihrer meistenteils verstümmelten Wörter; von dieser hat sie dieselben fremden Laute, welche wir auch in der Pie-

---

Mailandischen Dialekt nicht loben. Er sagt *T. I. Nov.* 9, dass den Mailändischen Frauen zur Vollkommenheit nichts weiter mangele, als dass die Natur ihnen eine Sprache versagt habe, welche ihrer Schönheit und ihrem sittsamen, anmuthigen Betragen gemäs sei; denn, sagt er „*in effetto il parlar Milanese ha una certa pronunzia, che mirabilmente gli orecchj degli stranieri offende..*“ Dis gilt auch noch heutiges Tages.

montesischen gefunden haben, nämlich *ö* und *ü*, die sie in der Schrift durch *eu* oder *œu* und *u* darstelt, ferner den Nasenlaut des *n*, welches sich, besonders am Ende der Wörter, in der Aussprache beinahe verliert; und ausserdem noch den Laut des französischen *j*, welchen sie durch *sg* bezeichnet; z. B. *lesg*, *legge*; *sgiò*, *giù*, *feusgia*, *foggia*; *fœusg*, *foggie*.

Sie hat, wie mehrere Mundarten Italiens, einen *dialetto urbano* und einen *dialetto rustico*. Jenen spricht das Volk in Mailand; diesen sprechen die Landleute der umliegenden Gegend. Eine Unterabteilung des leztern ist auch die Mundart, welche von den Umwohnern des Luganer- und Comer-Sees gesprochen wird, deren viele des leztern nach Deutschland auswandern und Handel treiben. Diese leztere ist sehr unverständlich, und selbst Italiener aus andern Gegenden verstehen sie nur mit Mühe. Die Mundart der Umwohner des *Lago maggiore* gehört gleichfals hieher; aber an den westlichen Ufern desselben geht sie schon in die piemontesische über-

Der *dialetto rustico* zeichnet sich unter andern Abweichungen, besonders dadurch aus, dass er häufig das *a* in *æ* verwandelt, wie der Aretinische und Genuesische, besonders in den Zeitwörtern in *are*, welche Endung der Städter in *a*; das ungebildete Landvolk aber in *ä* abkürzt, wodurch er sich dem Piemontesischen nähert, der sie in *è* endigt.

Den Laut des *eu* und *œu* haben vornemlich solche Wörter, welche im Italienischen *o* oder *uo* haben; z. B. *rœusa, cœur, œugh, lœugh, Spagneu, fœugh, genœugh*, st. *rosa, cuore, occhio, luogo, Spagnuolo, fuoco, ginocchio.*

Von den verstümmelnden Abkürzungen dieser Mundart werden nachstehende Wörter eine Probe liefern: *fam, fav, red, bræv, mei, drè, ess, majo, stree, nass, ches, chal, oo dij, tue dò, fem, farav, scric, squas, anem, temm*, st. *farmi, farvi, credi, bravo, meglio, dietro, essere, maggiore, stretto, nascere, che si, ch' egli, ho detto, tutti e due, facciam, farebbe, scritto, quasi, anima,*

tengonmi. Dadurch erhält diese Mundart nicht nur eine Menge einsilbiger Wörter (die meisten zweisilbigen, auch dreisilbige, werden einsilbig), sondern auch so häufige Konsonantendungen und Betonungen der lezten Silbe, dass ihre Verse grösstenteils in mänliche Reime ausgehen müssen, welches eigentlich dem Karakter der italienischen Sprache und Poesie entgegen ist. Aber diese Eigenschaft ist allen Lombardischen Mundarten eigen, und gibt den Dialekten Oberitaliens überhaupt eine gewisse Familienänlichkeit, die sich auch auf viele gemeinschaftliche Ausdrücke erstrekt.

Von den eigenen Wörtern der Mailändischen Mundart können wir hier blos einige anführen: *arent, apresso; asca, senza; barà, ingannare; barnasc, pala da foco; bezin, agnello; bicocca, arcolajo; cantir, trave* (lat. *canterius*); *cazeura, lucerna d'oglio; fat, senza sale* (fade); *fiss, molto, assai* (romanisch *fich*); *fris, fregio* (Fries); *incheu, oggi; insci, così* (romanisch *ascia*); *ladin, presto, veloce; mansciugnà, toccare,*

spesso; nagot, niente (romanisch *nagut*); *nomà, se non; pantofii, pianelle* (Pantoffeln); *rat, sorcio* (Ratte) *regata, a gara* (Venezianisch); *robieura, cascio piccolo; sciligà, sdrucciolare; scos, grembo* (Schoss); *sema, una volta (semel* lat.); *verz, cavolo; zeu, facchino.*

Diese Mundart ist schon frühe durch Schriftsteller bearbeitet worden. Einer der ältesten ist der bekannte Maler und Schüler des Leonardo da Vinci, Lomazzo, welcher zwei Bände Gedichte nicht eigentlich in der Mailändischen Sprache, sondern in dem *dialetto rustico* des Lago maggiore und des Tales Bregno geschrieben hat, dessen Einwohner in Mailand gewönlich Lastträgerdienste verrichten, in welchem auch der Meneghino immer redend eingeführt wird.

Eine Grammatik dieser Mundart gibt es eben so wenig als ein Wörterbuch derselben, so sehr auch beide längst gewünscht worden sind. Ein kleines Büchlein aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts, welches den Titel führt *Varon Milanes* d. i.

der Mailändische Varro, enthält eine Anzal Wörter dieser Mundart mit etimologischen Erklärungen, die aber wenig befriedigend sind, und erklärt die richtige Aussprache der Buchstaben.

Der, auch als einer der besseren italienischen Dichter des XVII Jahrhunderts bekante Carlo Maria Maggi, hat vier sehr geschäzte Lustspiele in diesem Dialekte geschrieben; sie heissen: *i consigli di Meneghino; il Barone di Birbanza; il falso Filosofo; il manco male*, nebst verschiedenen Dialogen in Versen und anderen Sachen.

Das Vorzüglichste ist aber eine mailändische Übersezung, oder vielmehr Travestirung der *Gerusalemme Liberata* des Tasso, von Domenico Balestrieri, die im Jahr 1772 in zwei Foliobänden prächtig gedrukt, mit dem Original zur Seite erschien. Von demselben Balestrieri, hat man auch einen Band Gedichte, unter dem Titel *Rimm Milanes*. Er war der vorzüglichste Dichter in dieser Mundart und lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Hier zur Probe einige Stanzen aus seinem travestirten Tasso:

Canto I. v. 1. e 2.

Canti la guærra santa, e 'l Capitani
C' ha liberaa el sepolcher del Signor;
Par reussinn el n' ha passua de strani,
El g' ha impiegaa coo, e brasc, struzi, e sudor.
Bargniff, e i Mori, e i Turch han faa tanc smani
Par fall stà lù! ma lù i ha faa stà lor;
Che con l' ajutt de Dia l' ha alzaa bandera,
E unii i compagn ch' andaven a stondera.

Musa del Bottonuu, quanci poetta
Han faa la scimbia al Tasso prima de ti?
Via demmegh dent, l' è vorà che me metta
A fa l' avvanz del Carlin matt anch mi.
Tiremm Goffred in scenna, anzi in burletta,
Vestii alla casarenga, e col tali;
L' ha mò faa tanc figur, che 'l po scusamm
Se l' farà adess anch quella de Baltramm.

Canto IV. St. 3. e 4.

Cont on gran son de tromba spaventos
Hin ciamaa tucc, e guaia a lor se manchen
Tremmen quij grott orribel, e spazios
A quell rebomb, e hin scorlii i ant suj canchen.

El fulmen no 'l ven sgiò tant furios,
Che dove 'l piomba anch i muraj se sfianchen:
El taramott l' è impari a sto sconquass,
Come sarrav on fass ninnà per spass.

Vegnen vie tucc de slanz al barilott,
Anzi ghe fiocchen senza zerimoni.
No l' ha faa tanci moster e Callot
In la soa tentazion de Sant Antoni.
G' han pee d'occa, o de cavra, e cert zuffott
De viper par cavij da ver demoni,
Meneand ona covascia innanz, indree,
Pesg che n' è quelsa di can de pajee.

XI. Die Bergamaskische Mundart.

Die barbarische Verstümmelung der Wörter, welche die Piemontesische und Mailändische Mundart karakterisirte, nimt in dieser noch mehr zu, und sie kan darin mit der Bolognesischen wetteifern; der sie sonst an Roheit überlegen ist. Dieser Roheit wegen erhielt sie auch frühe schon auf der Bühne für dumme tölpische Bauern und Bedienten vor den übrigen Mundarten den Vorzug. Sie gab, wie bereits oben

bemerkt worden, dem italienischen Lustspiele in den beiden *Zanni* die ersten stehenden Karaktermasken unter dem Namen Arlichino und Scapino. Das Gebiet von Bergamo ist zum Teil gebirgig, zum Teil flaches Land; die Bauern des gebirgigen Teils hält man wegen der reinen Bergluft für aufgewekter, klüger und schlauer als die aus der flachen Gegend, welche sich durch Einfalt und ungeschiktes, tölpisches Wesen auszeichnen; diesem Gegensaz der Karakter gemäs, stelte Arlichino den Bauer des flachen Landes und Scapino den Bauer der Gebirgsgegend dar. Die Mundart in beiden Teilen des Landes zeigt keine bedeutende Verschiedenheit. Wie verstümmelnd und entstellend ihre Abkürzungen sind, wird man an nachstehenden Beispielen sehen: *tat, quat, met, tos, tep, rivat, botep, resò, quac, doca, impò, pora, taca, taché, demga, aidem,* st. *tanto, quanto, mente, tolse, tempo, arrivato, buontempo, ragione, qualche, dunque, unpoco, paura, attacca, attaccò, diamogli, ajutatemi.* Sie hat, gleich der Mailändischen, Piemon-

tesischen und Genovesischen Mundart, den Laut des *ö*; der Nasenlaut des *n*, den man im Mailändischen noch hört verliert sich hier schon wieder, so auch der Laut des *ü*. Dagegen wird das lange *o* häufig in *ou* verwandelt, z. B. *nou, vou, amour, autour*, st. *noi, voi, amore, autore*. Ausserdem hat sie noch mehrere Verwandlungen der Laute, von denen wir nur einige der vornemsten hier bemerken wollen:

g und *gg* werden häufig in *z* verwandelt, z. B. *zo, za, zet, lez, luz, pezor, foza, zontè, zovarà*, st. *giù, già, gente, legge, luce, peggiore, foggia, giuntè, gioverà.*

d und *t* in *g*: z. B. *fregg, tang, quang, tugg, legg, lagg, quesg, sangg, spirigg, forgg, magg, soldag*, st. *freddo, tanto, quanto, tutto, letto, latte, questo, santo, spirito, forte, matto, soldato.*

gl in *j*; z. B. *voja, imbroja, travajo, gajarg*, st. *voglia, imbroglia, travaglio, gagliardo.*

c in *s*; z. B. *vos, basa, pas, caprissi, pias*, st. *voce, bacia, pace, capriccio, piace.*

Der Artikel *il* und *del* lautet im Bergamaskischen *ol* und *dol*. Hier noch einige Wörter dieser Mundart: *negot* (*niente*), *vergot* (*qualche cosa*), *paper* (*carta*), *ilò* (*lì* oder *là*), *melgo* (*gran turco*), *cit* (*momento*), *xi* (*così*), *catar* (*trovare*), *eigua* (*acqua*), *chiluga* (*qui*), *basel* (*scalino*), *beligorgnia* (*capriccio ostinato*), *siglà* (*fischiare*, im mailänd. D. *sigora*), *ancheu* (*oggi*), *resbaldis* (*risentirsi*), *savrimet* (*sapore*), *fò e det* (*fuori e dentro*), *desquatà* (*scoprire*), *zugà all' orbizul* (*giuocare alla cieca*, Blindekuh spielen); *cheviada* (*coma*), *sgorgada* (*sorso*), *margnucco* (*goffo*), *aprœf* (*appresso*), *goga* (*scoppio che si fa colle dita* Schnipchen); *denag* (*avanti*), *luchià* (*piangere*), *palpignà* (*batter le palpebre*), *mangiacadenaz* (*mangiaferro*) *molzi* (*mugnere*), *calufà* (*burlare*).

Aus ihrer frühen Erscheinung auf der Bühne läst sich schon vermuthen, dass die Bergamasker Mundart auch frühe durch Schriftsteller kultivirt worden; da aber die Komödien der Italiener, in welchen die

stehenden Karaktere auftraten, oder die sogenanten *Comedie dell' arte*, blos im Entwurfe schriftlich abgefast, und von den Schauspielern aus dem Stegereif ausgeführt wurden, so ist von dergleichen auch sehr wenig Schriftliches vorhanden. Doch fehlt es ihr nicht an schriftstellerischen Produkten anderer Art. Es gibt in ihr eine Übersezung von Ovids Verwandlungen, die um das Jahr 1630 verfertigt worden, von der aber nur eine Probe im Druk erschienen ist; das Übrige ist blos in Handschrift vorhanden. Auch eine Übersezung des *Orlando furioso* gibt es, in der aber der Bergamasker Dialekt mit andern lombardischen Dialekten gemischt ist. Das Berühmteste in dieser Mundart ist indes die Übersezung oder vielmehr Travestirung der *Gerusalemme liberata* von *Carlo Assonica*, *) die sehr geschäzt wird, und aus welcher man den

*) Der Titel heist: *Il Goffredo del Signor Torquato Tasso, travestito alla Rustica Bergamasca da Carlo Assonica Dottor. Venezia* 1670 *in* 4 *e di nuovo* 1694. 4.

Bergamasker Dialekt am besten kennen lernt. Ausserdem gibt es noch einige Sammlungen von Gedichten in derselben.

Hier einige Stanzen aus dem travestirten *Goffredo* des Tasso:

Canto I. v. 1. e 2.

Canti la guera, e 'l general da bè,
Che de Christ liberè l' arca sagrada,
E chi fè (com' ass dis) de mà e de pè,
Per tùla a quela razza renegada.
Contra lu tutt l' Infern no 'l fù assè,
Gne l' Asia insem, e l' Africa meschiadà,
Che l' Cel dè all' arma sec. In tat a cà
'L chiamè i compagn, ch' era de zà e de là.

Musa, Ti, che in montagna, o zò a la piana
To sonest la ribeba a i Bergamasc,
Feitada sù, a la moda Paisana,
Col carnèrul a dricchia, e a storta 'l fiasc;
Taca u tanti de sfranza grossolana
A sti rimi da Lelio da Curnasc,
Che 'l Goffredo famos nò pari strani
Su la scena do mond vesit da Zani.

Canto IV. v. 3. e 4.

Al vè vià quag Diavoi chi ghe mai
Al segn de quel teribel Orchesò,

De pora 'l sa sgurlì i mur infernai,
E serè fò Proserpina i balco.
Ij è rusi, e fior, boraschi e ternporai,
Tempesti e sumelèc, saeti e trò,
E a par de quel tremaz la zò de sot
L' è cucagna balorda 'l teramot.

Prest al na corr chiluga à malghì e a roz
Per fà l' horenda Bina e pò 'l consei:
Ol Mont Tonal, tra quei sò brudigoz,
A strucà fò 'l più crut, nò 'l gha de mei.
Ghe n' è chi sta l' ù all' oter cavaloz,
Ch' ha pè de cavra, e viperi i cavei,
Chi si strasina dret una gran coa
Hora stinca, hora storta, hora chi scova.

Die Schreibung in dieser Übersezung ist etwas verschieden von der später angenommenen, welche der Aussprache gemässer ist; der Verfasser derselben schreibt nämlich: *tutt* st. *tugg*; *apruv* st. *apreuf*; *fiul* st. *fieul*; *amor* st. *amour*; *puul* st. *peul*, u. s. w. In einem Gedichte des Josef Reuda betitelt: *Capitol prim contra i spirigg forgg*, das in Bergamo bei Locadelli 1772 gədrukt worden, findet man die Schreibung, so wie sie der Aussprache am gemässesten ist.

XII. Die Bolognesische Mundart.

Keine andere Mundart Italiens erscheint so verstümmelt, und wir möchten sagen, so kontrakt als diese. Alle lombardischen Dialekte haben durch den Zusammenstos mit den rauhen Sprachen des Nordens sehr gelitten, vornemlich der mailändische und bergamaskische, die wir so eben betrachtet haben. Aber beim Anblik des Bolognesischen solte man glauben, dass hier am Fusse des Apennin, bei dem Einsturz des alten Sprachgebäudes, die Zertrümmerung durch den Gegenstos der Gebirge, wo das Nördliche sich von dem Südlichen scheidet, am gewaltsamsten gewesen sei; denn nicht genug, dass die Endungen fast durchgängig abgestossen oder zerquetscht sind; auch die Wörter selbst sind grösteenteils so zusammengedrükt, dass in vielen, ausser dem Vokallaute der betonten Silbe, von den übrigen nur noch die Konsonantlaute gehört werden, und die einsilbigen, tonlosen Partikeln zum Teil gar keinen Vokallaut mehr hören lassen, wie die nachstehenden Beispiele

zeigen: *pr* st. *per*; *st* st. *questo*; *dl volt* st. *delle volte*; *psiss* st. *potesse*; *cgnussr* st. *cognoscere*; *lagrm* st. *lagrime*; *vlü* st. *voluto*; *vgnir* st. *venire*; *asn* st. *asino*; *srev* st. *sarebbe*; *possn* st. *possano*; *dsdà* st. *destato*; *sla* st. *sulla*; *bj* st. *belli*; *arzvu* st. *ricevuto*; *sigh dsendi* st. *seco dicendo*; *lù stì un pzol a asptar la rspsta* st. *egli stette un pezzo a aspettare la risposta*. Zwischen diesen Trümmern und Brocken finden sich denn wieder ganze Wörter, die unversehrt geblieben sind, und mit jenen einen sonderbaren Abstich machen. Die nachstehende Stelle aus einem Volksmärchen mag wenigstens dem Auge zeigen, wie diese Mundart sich im Zusammenhange ausnimt.

Togn (Antonio) tant s'miss a caminar ch' l'arrivò a pè d' una muntagna ch' era qusì alta, ch' al parè ch' la tuccass al cil, lì in fond donca al si fermò, es vist, ch' ai era una grotta, e lì in tl' imbuccadura ai era a seder un' om salvadgh; oh s' avissi vist l' era pur la brutta figura! l' aveva la testa più grossa ch' n' è unna zucca d' India; la front tutta pina d' brgnogl; l' zü attaccà insem; al nas asguzzà, con dù bus acqusì largh ch' parevn doa

chiavgh; e una bocca ch' parè quella d' un forn; ai vgnè pò fora dù dint, lungh una spanna; tutt plos, stort in tel gamb; in somma al parè al gran diavl, ch' l' arè fatt inspirtar dalla pora tutt i tus d' Bulogna.

Hier noch zur Probe der Entstellung einige Wörter: *alturij* st. *ajuto; agdars* st. *acquetarsi; arfidar* st. *rifiutare; arguoi* st. *orgoglio; biolch* st. *bifolco; bligul* st. *umbilico; bso* st. *bisogna; cuerch* st. *coperchio; dved* st. *divieto; jerl hier lù là* st. *era jeri egli colà; liezr* st. *leggere; inznrir* st. *incenerire; inznrar* st. *generare; pssà* st. *possiate; pssi* st. *potete; pssu* st. *potuto; pssiu* st. *potete voi; pssen* st. *potemo* oder *possiamo; psser* st. *potere; prè* st. *potrei; pri* st. *potrete; a prenn* st. *potremmo; i prenn* st. *potriano.* Oft mus man die Wörter aus dem Zusammenhange erraten; z. B. *da'* kan heissen *date,* und *dato,* und *dado; diga* sowohl *dica* als *debba; dseva* sowohl *diceva* als *doveva; manza* sowohl *mancia* als *mangia; mar* sowohl *mare* als *madre; par* heist *parere* und *pajo* und *padre; pien* heist *pigliamo* und *pieno; prà* heist *potrai,*

potrà und *prato*; *sen* heist *seno* und *siamo*; *zò* heist *giù* und *cio* und *giogo*.

Wenn dieser Mundart, nach Dante's Urteil, zu seiner Zeit wirklich der Vorzug vor mehreren ihrer Schwestern gebürte, so mus sie entweder seit jener Zeit sich ausserordentlich verschlimmert, oder die übrigen Mundarten müssen eine Roheit gehabt haben, von der wir uns jezt keinen Begrif mehr machen können; denn viel weiter kan doch wohl die Entstellung einer Sprache in einer Mundart nicht gehen. Indes kan Dante's günstiges Urteil gegründet, und zu seiner Zeit der Bolognesische Dialekt wirklich gebildeter gewesen sein, als manche andere. Die Ursache davon aber müste man in dem damals schon lange Zeit blühenden Zustande der dortigen Universität, und dem Zusammenflusse so vieler gebildeter Männer und Jünglinge aus allen Gegenden Italiens in Bologna, suchen. und wenn dort auch die gelehrten Studien in lateinischer Sprache getrieben wurden, also zur Ausbildung der *lingua volgare* und des Dialekts unmit-

telbar nichts beitragen konten, so geschah es doch gewis mittelbar; denn nichts bildet besser die Sprache einzelner Menschen sowohl als einer Volksmasse, nichts wirkt besser der mundartischen Einseitigkeit entgegen, als die Vermischung und gegenseitige Reibung vieler Mundarten im gesellschaftlichen Verkehr Gebildeter mit dem Volke. Indem jede Mundart die ihr eigene Roheit abschleift, und ihr Mangelhaftes durch die Vorzüge der andern zu ersezen strebt, nähern alle sich gegenseitig, und es bildet sich almälich ein Mitleres, das zulezt algemein wird, und den herschenden Dialekt notwendig veredelt. So machen sich gebildete Menschen, die viel reisen, oft ganz von den Eigenheiten ihrer heimischen Mundart los, dass man endlich nicht mehr unterscheidet aus welcher Provinz sie sind; und diese sprechen dann ihre Sprache am reinsten und besten. Geschieht dis nicht bei allen so beweist es weiter nichts, als dass Ohr und Zunge Aller nicht gleich bildungsfähig sind. So konte also auch im XIV Jahrhundert, unter den obwaltenden Umständen, in Bologna

eine viel gebildetere Mundart herschen, als im XVIIIten, wo der Flor jener grossen Anstalt längst aufgehört hat, auf die Masse des Volks zu wirken; und man weis, dass ein Volk nur wenige Generationen hindurch in seiner Bildung vernachlässigt werden darf, um wieder in seine frühere Roheit zurükzusinken.

Späterhin ist zwar die Bolognesische Mundart durch mehrere Schriftsteller bearbeitet worden, aber bei genauerer Betrachtung ergibt sich, dass diese Art der Bearbeitung wenig oder nichts zur Veredelung einer Mundart beiträgt. Auch ist es dem Schriftsteller gewönlich nicht darum zu thun den Dialekt zu bilden, sondern blos die Eigentümlichkeiten desselben recht treu und karakteristisch auszudrücken. Stat die Mundart zu der höhern Bildung seines Geistes hinauf zu ziehen, stimt er sich vielmehr zu ihr, der Ungebildeten, herab, um den ungebildeten Teil des Volks auf die Weise, für welche derselbe am empfänglichsten ist, zu ergözen. Die schriftliche Bearbeitung nüzt den Mundarten

blos in so fern, als sie dadurch eine feste Rechtschreibung der im Munde des Volks immer schwankenden Laute bekommen, und als die Regeln ihrer Grammatik dadurch beser eingesehen und genauer bestimt werden.

Doch wir kehren nach dieser kleinen Abschweifung wieder zur Bolognesischen Mundart zurük, welche unter mehreren prosaischen Volksschriften und Gedichten gleichfals eine Übersezung der *Gerusalemme liberata* aufzuweisen hat, die einen Bolognesischen Maler des XVII Jahrhunderts, Namens Gio Francesco Negri zum Verfasser hat. Es sind aber von derselben nur dreizehn Gesänge gedrukt worden, die übrigen findet man noch handschriftlich in italienischen Biblioteken. Der Verf. hat sie auf der Minervenbibliotek in Rom gefunden.

Ein anderes beliebtes Volksgedicht in dieser Mundart ist der zu Anfange des XVIII Jahrhunderts von zwanzig Bolognesischen Dichtern in zwanzig Gesängen italienisch versifizirte, und hernach von drei

Bolognesischen Dichterinnen in den *dialetto urbano* ihrer Mundart frei übertragene, Volksroman des Giulio Cesare Croci, bekant unter dem Titel Bertoldo, Bertoldino, e Cacasenno, worin die Schnurren eines einfältigen Bauern erzält werden, der eine Art von italienischem Eulenspiegel ist, aber dem deutschen an komischer Laune nicht gleich komt. Auch eine Übersezung des *Secchia rapita* des Tassoni und des *Cuntò de li cunte* aus der Napolitanischen Mundart ist in ihr vorhanden.

Hier folgen einige Stanzen aus der Bolognesischen *Gerusalemme Liberata* des Negri:

Canto I. v. 1. e 2.

A vuoi cantar d' l ij arm, e dal Suldà
Ch' liberò l' arca d' Mssier Damndiè;
Con ch' inzegn e fadiga al s' è studià
In piar l' antiga terra d' i Zudiè.
Al Diav 'l i mess la cò pr tgnir du 'dà
I Turch, e i Sarasin fien d' man e piè;
Mò i armasin buffun, ch' i suo cumpagn
Fiè al ciel turnar, ch' i avean vulta i calcagn.

Musa zintil dal miè paes amiga,
Ti, ch' iè la più prfetta parladora
D' ugn altra, e diess in la stason antiga
A sta savia città pronuncia miora.
Deh! porz a mi favor, con far ch' à diga
Cosa, ch' al goff intenda, e al savi hunòra.
Perdonm ancora, s' à n' n' ho savù scriv' r
Ben in Ungua Bulgnesa nn qsì bel liv' r.

Canto IV. v. 3. e 4.

Tutt' i diav' l chiamò dal negr infern
La so trumbazza con qla roca vos;
Trmar e stantanìr grott e cavern,
Fa al rbumbar dal son stranij e nujos.
Al vent un tal fracass n' al fà d' infern
Nè al tron d' astad, e ne l' sajett furios;
L' ij artlarij, ch' ijn sparà, dov' è la guerra;
Ne al tarramot à qsì scossa la terra.

Subit i sgnur d' l' abiss in varij trupp
Da gn là currev' n à far calca a la porta.
O i bie musin da far tirar d' i grupp,
Con i vuocch d' chiù, mo guardadura storta.
I han zamp e griff da biestia e mill v' lupp
D' corn in testa a la dritta e a la torta.
La gran covazza i pendla in s' al d' drie,
E s' n han più cadaun, ch' n' ha' dies vidie.

XIII. Die Venezianische Mundart.

Obgleich in dem nordöstlichen Winkel Italiens, und rings von rauhen Dialekten und noch rauheren Sprachen nördlicher Völker umgeben, ist doch die Venezianische Mundart nicht nur weniger entstelt, als die übrigen Dialekte Oberitaliens, sondern sie ist auch eine der weichsten und gefälligsten; und sie macht eine Ausname von dem Sistem der Oberitalischen Sprachen. Diesen Vorzug verdankt sie blos der isolirten Lage Venedigs. Von den eindringenden Barbaren auf wenige kleine Inseln verscheucht, welche jezt den Kern des alten Venedigs ausmachen, bildete sich dort seit der Mitte des fünften Jahrhunderts im sicheren Schosse des Lagunen eine kleine Kolonie von Flüchtlingen aus den umliegenden Gegenden des festen Landes, die in den ersten Jahrhunderten blos ein kümmerliches Fichergewerbe trieb, aber almälich immer mehr anwachsend und bereichert durch Schiffart und Handel zu einer mächtigen Republik ward, deren Bürger zwar durch gemeinchaftliche Abstam-

mung und Sprache mit den übrigen Völkern Italiens nahe verwandt, aber doch durch diese Absonderung seit mehreren Jahrhunderten, wärend welcher sie ihre eigene Verfassung, ihre eigene Sitten und ihre eigene Mundart bildeten, auffallend verschieden waren. Wie dieser Inselstaat almälich mächtiger wurde, und seine Herschaft auch über die umliegenden Provinzen des festen Landes ausbreitete, so verbreitete sich mit ihr auch die Venezianische Mundart nicht nur rings umher auf der *terra ferma*, so weit das Venezianische Gebiet reichte, sondern auch auf den gegenüber liegenden Küsten und Inseln von Istrien und Dalmazien. Alles Italienische was in diesen Küstenländern und Inseln des Adriatischen Meeres gesprochen wird, gehört mit grösseren oder geringeren Abweichungen dieser Mundart an. In Italien erstrecken sich ihre Spuren bis an die Etsch und bis an die Tirolischen und Kärnthischen Alpen.

Der Klang der Venezianischen Mundart ist sanft, gefällig und einschmeichelnd,

und wenn sie sich auch an Offenheit, Breite und Fülle nicht mit den südlichen Mundarten jenseits des Apennins messen kan, so steht sie doch keinem derselben an Reichtum und Bildung nach. Ihre Aussprache, welche mehr schleifend und lispelnd als vibrirend ist (wie denn überhaupt das Vibriren der Konsonanten, welches der italienischnn Sprache die bei ihrer Weichheit und Tonfülle so nöthige Haltung und Kraft gibt, mehr in den südlichen als in den nördlichen Dialekten gehört wird), gleicht der Sprache eines Kindes, dessen Zunge noch nicht die Kraft hat, alle Laute zu bilden; oder denen, welche sie bildet, die gehörige Scwingung zu geben: daher auch das Venezianische in einem weiblichen Munde angenehmer klingt, als in einem mänlichen, wo sie diesen Mangel an Haltung noch weniger verbergen kan. So macht diese Mundart gewissermassen einen Gegensaz mit der Römischen, welche auch in einem weiblichen Munde durch ihren vollen runden Klang imponirt, wärend die Venezianische selbst im Munde eines Mannes etwas Tändelndes, Kindi-

sches an sich hat. Die Ursache dieser an Kraftlosigkeit gränzenden Dünheit und Weichheit läst sich in ihrer Wortbildung sehr gut nachweisen. Sie liegt vornemlich in zwei Formen derselben: in der häufigen Umwandlung harter Laute in weiche, besonders der scharfen, breiten Zischlaute in den weichen Sauselaut; und dan in der Menge der Diftongen oder Vokalverbindungen, die sie durch Auswerfung der Konsonanten, sowohl in der Mitte als in den Endungen macht. Dabei hat sie zugleich durch manche Formen und Ausdrücke die in der Schriftsprache für veraltet gelten, in ihr aber noch lebendig sind, einen leichten Anstrich von Altertümlichkeit, der ihr wohl ansteht, und ein Beweis ist, dass sie frühe ausgebildet worden, und in den frühesten Zeiten zur Bildung der Gesamtsprache das Ihrige mit beigetragen hat. Überhaupt scheint der Karakter dieser Mundart naive Gutmütigkeit zu sein, so wie jener der Napolitanischen Mundart träge und leidenschaftliche Sinnlichkeit in einer komischen Mischung ausdrukt.

Die Enge des Raums erlaubt uns blos einige der eigentümlichen Bildungsformen dieser Mundart anzuführen. Zu den Verwandlungen harter und breiter Laute in weiche und dünne gehören die folgenden:

c in *g*, z. B. *amigo*, *fadiga*, *mánego*, *digo*, st. *amico*, *fatica*, *manico*, *dico*.

c in das weiche *s*, z. B. *pase*, *piase*, *baso*, *brusar*, *taser*, st. *pace*, *piace*, *bacio*, *bruciare*, *tacere*.

cc in *zz*, z. B. *brazzo*, *furbazzo*, *poverazzo*, *cazzar*, *fazzo*, st. *braccio*, *furbaccio*, *poveraccio*, *cacciar*, *faccio*.

t in *d*, z. B. *zornada*, *maridarme*, *servido*, st. *giornata*, *maritarmi*, *servito*.

g in *z*, z. B. *zà*, *zò*, *inzegno*, *zorno*, *ziogar*, *zovar*, st. *già*, *giù*, *ingegno*, *giorno*, *giuocare*, *giovare*.

gl in *gg*, z. B. *voggio*, *meggin*, *muggier*, *maraveggio*, st. *voglio*, *meglio*, *moglie*, *maraviglio*.

sc in *ss*, z. B. *favorissa*, *cognosse*, *capisso*, st. *favorisca*, *cognosce*, *capisca*. hieher gehören auch die so häufig vorkommenden Wörter *ghe* st. *gli*; *ghè* st. *vi è*, und *xe* st. *è* oder *c'è*, wo das *x* wie das weichste *s* ausgesprochen wird.

Die Verwandlung des unbetonten *i* in *e* gibt manchen Wörtern einen breiten napolitanischen Klang z. B. *aseno*, *medego*, *omeni*, *anema*, *femena*, *assae*, st. *asino*, *medico*, *uomini*, *anima*, *femina*, *assai*; breiten Klang haben auch: *ela*, *retrato*, *desgrazia*, *belo*, *refar*, st. *ella*, *ritratto*, *disgrazia*, *bello*, *rifare*.

Altertümliche Formen sind unter andern *soggio* st. *so*; *oggio* und *hojo* st. *ho*; *songio* st. *sono*.

Die Abkürzungen und Zusammenziehungen des Venezianers sind immer von der Art, dass sie keine Härten, sondern im Gegenteil Weichheit verursachen, weil hier nicht Vokale wie im Bolognesischen, sondern Konsonanten ausgestossen werden, und weil die abgekürzten Worte gewön-

lich auf einen betonten oder unbetonten Vokal oder höchstens auf einen fliessenden Konsonanten endigen. Daher entstehen hier oft Diftongen oder Vokalberührungen, sowohl in der Mitte, als am Ende des Wortes, und diesen häufigen Vokalübergängen verdankt die Venezianische Mundart vornemlich ihre oft an Schlafheit gränzende Weichheit, so wie jenen Konsonantverwandlungen ihren dünnen Klang. Hier einige derselben zur Probe: *spuar, suar, saor, meolla, raise, sior, siora, fio, fia, fioi, ceole, zornae, vegnua, mario, marii, abbiè, menuo, nuo, cao, coa, bruo, vegnù, cognossu, zurà, stà, andè, vardè, buttè, co, do, vu, me, tu, soo, indrio,* st. *sputare, sudare, sapore, midolla, radice, signore, signora, figlio, figlia, figliuoli, cipolle, giornate, venuta, marito, mariti, abbiate, minuto, nudo, capo, coda, brodo, venuto, conosciuto, giurato, stato, andate, guardate, buttate, come, due, voi, mio, tuo, suo, indietro.*

Etwas Kindisches hat, neben manchen Tönen der Aussprache auch die Verbindung

des Zeitworts in der Einzal mit der Mehrzahl des Nennwortes, welches im Venezianischen häufig geschieht, z. B. *tutte fa così; tutti i omeni ghe corre drio; mi fa più paura le belle, che no xe le brutte.* So auch dass *mi, ti,* stat *io, tu,* gebraucht werden, welches auch in andern, besonders lombardischen Mundarten der Fal ist, z. B. *mi me introdugo,* st. *io m' introduco; mi non son padrona,* st. *io non son padrona; se ti savessi,* st. *se tu sapessi; ti me tratti cusi,* st. *tu me tratti così.*

In der Konjugazion dieser Mundart finden, so wie fast in allen übrigen, grösse Abweichungen von den Formen der reinen Sprache stat, z. B. *femo* st. *facciamo; feme* st. *fatemi; feve* st. *fatevi; vorave* st. *vorrei* und *vorrebbe; vegnirà* st. *verrà; averave* st. *avrebbe; diseme* st. *Ditemi; gieri* st. *cravate;* so auch *astu, xestu, fastu,* st. *hai tu, sei tu, fai tu.*

Hier auch zur Probe einige dieser Mundart eigene Wörter: *antian (tegame), averzer (aprire), ancuo,* lomb. *ancoi*

(oggi); *batolar (ciarlare)*, *bigoli (menestra di pasta) bonigolo (ombellico)*; *borrezo (allegria)*, *cala (cosa vile)*, *calalin (farfalla)*, *cale (strade)* von *calle*; *calesele (strade strette in Venezia)*, *calegher (calzolajo)*, *carega (sedia)*, *catar (ritrovare)*, *chiuchio (vino)*, *ciesa (siepe)*, *cigar (gridare)*, *darecao (di nuovo)*, *esapo (meschino)*, *falopa (bugia)*, *frangente (accidente, caso)*, *gaioso (spiritoso)*, *gnoca (sciocca)*, *grinta (collera)*, roman. *grit*; *lavezo (vaso da cuocer vivande)*, *luganega (salsiccia)*, *luganegher (pizzicajuolo)*, *magon (stomaco grande)*, Magen; *marzioni (pesci minuti)*, *pachio (gozzoviglia)*, *palandrana (concubina)*, *palpugnar (maneggiare)*, *polesini (pulcini)*, *puina (riccotta)*, *regata (corso di barche, che garreggiano)*, *sbasio (ucciso, morto)*, auch im Lomb.; *scarabbazza (concubina)*, *scarpie (tele di ragno)*, *schiaranzana (gozzoviglia)*, *slandra (concubina)*, *slepa (schiaffo)*, *slizzegar (sdrucciolare)* glitschen, *tola (tavola)*, *zanco (mancino)*, *zipon (giubbone)*.

Obgleich die Venezianische Mundart das Italienische weniger entstelt, als die andern Dialekte Oberitaliens, so ist sie doch im Munde des gemeinen Volks sehr unverständlich, teils wegen des schnellen Sprechens und Abschleifens der Laute, teils auch wegen der Menge eigener figürlicher Redensarten oder *riboboli*, woran sie vielleicht so reich ist, als die florentinische, und die hier, wegen det nassen Elements worin Venedig liegt, häufig von diesem entlehnt sind. So wie dem Italiener auf dem festen Lande sein treuer Esel, so gibt dem gemeinen Venezianer seine Barke, sein Fischergeräth und sein nasses Gewerbe die Gleichnisse zu seinen sprichwörtlichen Redensarten, z. B. *andar a riva* heist: *mettersi in sicuro*; *andar i gambari per il cesto*, heist: *aver fame*, *far maresi* heist *sconvolgere la barca*, figürlich *agitare uno*; *meter in barca* heist *fraudare*; *mozze da bruscar*, eigentlich *barche vecchie*, fig. *meretrici attempate*; *slargarse da la riva* heist *prendersi libertà*; *tirar la barca in*

squero heist *terminar un negozio; trag-hetar ala fosseta*, soviel als *morire.*

Keine Mundart ist so häufig aufs Theater gebracht worden als diese. Schon im XVI Jahrhundert schrieb Andrea Calmo ein Venezianer in derselben verschiedene Lustspiele, worin nicht allein der Venezianische, sondern auch mehrere andere Dialekte auftreten. Unter den Neuern hat besonders Goldoni in seinen Lustspielen sie mit der grösten Wahrheit und Leichtigkeit in allen Schattirungen vom edlen Venezianer bis zum Gondolier herab, behandelt. In einem seiner Stücke, *le baruffe chiozzotte* betitelt ist die Sprache des Pöbels von Chiozza, einem Fischerstädtchen am südlichen Ende der Lagunen, meisterhaft dargestelt; und wer diese Mundart genauer kennen lernen wil, kan diesen Zwek am besten in Goldonis Werken erreichen, von denen man zur besseren Verständlichkeit verschiedene Ausgaben mit Erklärungen der Idiotismen hat. Ausserdem ist diese Mundart auch reich an poetischen Produkten aller Art. Von dem

oben erwähnten Andrea Calmo hat man eine Samlung von Fischeridillen, Sonetten, Madrigalen, Grabschriften und Canzonen. Seine *Egloghe pastorali* vier an der Zal, welche in *versá scioltá sdrucciolá* geschrieben, und zuerst 1553 in Venedig gedrukt worden, waren die ersten rohen Versuche des *Pastorale* oder Hirtenspieles, welches nachher im *Aminta* des Tasso und im *Pastor fido* des Guarini seine höchste Volkommenheit erreichte. In einer andern Samlung Venezianischer Gedichte aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts von Modesto Pino findet sich auch der erste Gesang des *Orlando furioso* in dieser Mundart. Die besten Produkte in ihr sind die Gedichte des Maffeo Veniero aus dem Ende des XVI Jahrhunderts, desgleichen eine Samlung Satiren unter dem Titel *il Vespajo stuzzicato* (das gestörte Wespennest) von Dario Varotari aus dem XVII Jahrhundert. Gegen das Ende desselben erschien auch zuerst in einzelnen Gesängen, und nachher zusammengedrukt, eine Übersezung der *Gerusalemme liberata* unter

dem Titel *Il Goffredo des Tasso, cantà alla Barcariola dal D. Tommaso Mondini,* die sehr geschäzt ist, und von der unten einige Stanzen zur Probe mitgeteilt werden. Ehemals pflegten die Gondoliere in Venedig die Stanzen dieser Übersezung in den schönen Sommernächten auf den Kanälen Venedigs zu singen; jezt singen sie mehrenteils die Stanzen des Originals, wenn sie überhaupt noch singen, denn diese artige Sitte ist in den lezten Zeiten in Italien sehr abgekommen, so wie der alte Geist der Fröhlichkeit bei jener Nazion mehr erlöschen ist. Auch eine gute Übersezung des, unter der bolognesischen Mundart aufgeführten Gedichts *Bertoldo, Bertoldino* und *Cacasenno* ist aus der Mitte des XVIII Jahrhunderts vorhanden. Die neuesten Produkte in dieser Mundart sind die als mundartische Gedichte vorzüglichen, aber leider höchst schmuzigen Gedichte des *Giorgio Baffo*, eines bereits verstorbenen Venezianischen Edeln.

De la Gierusaleme liberada

Canto I. v. 1. 2.

L' arme pietose de cantar ghò vogia
E de Goffredo la immortal braura,
Che al fin l' ha liberà co strussia e dogia
Del nostro buon Gesù la sepoltura;
Dè mezo mondo unito, e de quel Bogia
Missier Pluton no l' ha bù mai paura:
Dio l' ha agiutà, e i compagni sparpagnai
Tutti 'l gh' i ha messi insieme i dì del Dai.

O Musa vu, che de sta nostra erbazza
No ve degnè de circondar la testa;
Ma suso in ciel fra la celeste razza
Delle stelle ghavè coron, e vesta.
Deme da bever almanco una tazza
De quel liquor, che fa saltar la cresta;
Se missio intrighi al vero, e se ste rime
Per vù no sarà fatte, compatime.

Canto IV. v. 3. 4.

Presto se sente quella gran trombetta
Che a capitolo chiama el popol moro
E quella stanzia brutta, e maledetta
La trema, e atorno via l' eco è sonoro;
Manco strepito fa là alla Piazzetta
La Fusta, quando parte 'l Bucintoro;

E la terra la fa manco de moto
Quando che la scantina el taramoto.

Se cala a chiapo zo quelle genie
Che a no vegnir no ghe ne resta un solo;
O che musi, o che mostri, o che stremie
Che vien' al cuor de chi li vede un colo!
El muso da omo i gha, da bestia i pie,
E i serpenti ghe va zo per el colo;
E da drio el tanfanario i gha un coin
Longo co è tutta la riva dal vin.

I Rusteghi del Goldoni.

Atto II. Scena I.

Margarita e Lucietta.

Luc. *Brava, Siora mare. Mo co pulito che la s' ha vestio.*

Marg. *Cossa voleu, cara fia! se vien sta zente ancuo, voleu che staga, figurarse, co fa una Massera?*

Luc. *E mi, che figura vorla che fazza?*

Marg. *Vu da puta ste ben.*

Luc. *Eh sì sì, stago ben! Co no son amalada, stago ben.*

Marg. *Mi no so cossa dir, cara fia. Se podesse, me piaserave anca a mi, che gh' avessi el vostro*

bisogno; ma savè chi xe vostro pare? Con elo no se pol parlar. Se ghe digo de farve qualcossa, el me salta a i occhi. El dise che le pute le ha da andar desmesse; el me sa dir che ve meto su; e mi, per no sentir a criar, no me n' impazzo; lasso che el fazza elo. Finalmente no sè mia fia, no me posso tor certe boniman.

Luc. *Eh lo so, lo so che no son so fia.*

Marg. *Cossa vorressi dir? no ve voggio ben fursi?*

Luc. *Siora sì, la me ne vol; ma non la se scalda gnente per mi. Se fosse so fia, co vien zente de suggizion, no la lasserave miga, che stasse co la traversa davanti.*

Marg. *Via, cavevela la traversa.*

Luc. *E po, co me l' averò cavada?*

Marg. *Co ve l' averè cavada, figurarse, no la gh' averè più.*

Luc. *Eh za! credela che no sappia che la me burla.*

Marg. *Me fe da rider. Cossa vorressi?*

Luc. *Vorrave anca mi comparir co fa le altre.*

Marg. *Diseghelo a vostro pare. Voleu che manda a chi amar un sartor in scondon, e che ve fazza un abito? e po? xelo orbo Sior Lunardo? credeu, figurarse, che nol ve l' abbia da veder?*

Luc. *Mi no digo un abito; ma qualcossa almanco. La varda; no gh' ho gnanca un fià de cascate. Gh' ho sto strazzo de goliè da colo, che me vergogno. El xe antigo co fa mia nona. Per casa co sto abito no stago mal; ma ghe voria, cusì, qualcossa che paresse bon. Son zovene, e no son mo gnanca una pitocca, me par che qualche bagatela no la me desdiga.*

Marg. *Aspetè. Se volè un per de cascate, ve le darò mi dele mie. Voleu una colana de perle?*

Luc. *Magari.*

Marg. *Adesso ve la vago a tor (poverazza! la compatisso. Nu altre donne, figurarse, semo tutte cusì.)*

Le Baruffe Chiozzotte del Goldoni.

Atto III, Scena IV.

Pasqua. *Mario!*

Lucietta. *Fradelo!*

Pasqua. *Andè via.*

Lucietta. *No ve lassè trovare.*

Toni. *Tasè, tasè, non abbiè paura, tasè. Xe veguuo a trovarme Paron Vicenzo, e el m' ha dito, che l' ha parlà co Sior Canceliere, che tutto xe accomodao, che se può caminare.*

Ortetta. *Sentiù?*

Libera. *Ve l' avemio dito?*

Checca. *Semio nu le busiare?*

Orsetta. *Semio nu, che ve vuol sassinare?*

Beppo. *Cossa v' insunieu? Cossa v' andeu a inventare?*

XIV. Die Paduanische Mundart.

welche ein Gemisch von der Venezianischen und Lombardischen ist, und in dem ehemaligen Gebiete der Republik Venedig gesprochen wird, wurde schon frühe unter dem Namen der *lengua rustega Pavana (lingua rustica Paduana)* als eine besondere Mundart von Schriftstellern bearbeitet und aufs Theater gebracht. Schon in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, als die Mundarten anfingen bestimte Karaktere auf der Bühne zu behaupten, trat ein Paduaner, Namens Angelo Beolco, bekanter aber unter seinem Beinamen *il Ruzzante* (der Spashafte), zuerst als Schriftsteller in diesem Dialekt auf, und schrieb in demselben Lustspiele, welche mit gros-

sem Beifalle aufgenommen wurden, und von denen man verschiedene Ausgaben hat. Sie heissen *la Piovana*, *l'Anconitana*, *la Rhodiana*, *la Vaccaria*, *la Fiorina*, und *la Moschetta*. *La Rhodiana* gehört jedoch eigentlich dem Andrea Calmo, dessen bereits gedacht worden, welcher gewönlich mehrere Dialekte in seinen Komödien zusammen brachte, stat dass der Ruzzante nur in der Bauernsprache seines Gegend schrieb, wodurch sich auch die *Rhodiana*, welche gleichfals mehrere Dialekte enthält, von den übrigen unterscheidet. Diese Mundart ist eine der unverständlichsten für den Fremden, teils wegen der grossen Entstellung der Wörter, teils wegen der vielen eigenen Ausdrücke, zu deren Erklärung man keine Hülfsmittel hat, indessen läst sich mit Hülfe der Lombardischen und Venezianischen Mundarten, wenn man diese kent, das meiste erraten. Nach dem *Ruzzante* schrieben noch mehrere in dieser Mundart, unter andern drei Vicentiner unter den Namen Magagno, Menon und Begotto, deren Gedichte zuerst im Jahre 1558 in Venedig zusammen

gedrukt würden, und unter denen sich auch eine Übersezung des ersten Gesanges des *Orlando furioso* befindet, von der wir hier ein par Stanzen zur Probe geben:

Canto I. St. 42. 43.

La verzenella è purpio à muo la ruosa,
Che supia in t un bel orto, s' un rosaro,
Che inchin che la sta fresca, e oliosa
Piegora no la tocca, o Pegoraro;
E vento e la rosà la ten sorosa,
L' acqua, la terra a norigarla ha caro:
Zovene; viecchi e putte in namorè
In le recchie, e in lo sen n' ha sempre me.

Ma così presto co l' è zo del spin
O del rosaro, donde l' è nassua,
Quanto l' haea de bianco, e de rosin,
De bello e bon, l' al perde à n' imbattua,
La verghene derave esser inchin
Che la po sempre me stretta, e avezua
Che con l' è rotto quel so bel pecollo
Tutti ghe dà de muso, e torze 'l collo,

Hier noch eine prosaische Stelle zur Probe:

A no catto defferinzia da un' inamorò à un de sti bosatieggi manzuoli zovenitti, què un boaruolo,

per rire, ghe abbia buttò un gaban su gi nogi, e cazzò, un spin sotto la coa què 'l fà andar roelando de qua e de là senza saer don el vagà, ò don el suppia. Mi a son el manzuolo, l' amore è el boaro, i spini è la duogia, què a hè appettà al cuore, e 'l stronimento si è el gabàn, que a hè su giuogi: que a no sè dorì a vaghe nè ben nè male, perque don a son a no ghe son, e donde a no son a ghe son. Mi a son chialò, el me cuore, e 'l me anemo è drio alla Nina mia morosa, què 'l me l'ha menà via el Slaverò ruffian, que a no sè se ben a la cerco de chi via (què la ghe porde esser vegnùa) el cuore me dise què l' è à n' altra banda. A vezo insire un fameggio fuora de quella cà: al vuò aspettare se 'l m' in saesse me dir noella: què a no vuò lagar per preghitè de domandare da per tutto. —

O Struologhi cancabarò ve magne, mo què no desivivu, que 'l delubio doèa vegnir sta notte, così com a disissi zà assè? què sto fortunale ve harà pur fatto parere, ch' a indiviniessi qualche botta. Poh mo l' è pur stò el gran suppiare, à crezo, què la bissa buova, el dragòn e 'l vessinello fosse assunè à un, per menar el finimondo zo dal cielo. Mo se i no g' ha menò finimondo, i ghe ha menò finicasa per questa del me paron, què i l' ha si affenia, que là no pò squase pi.

XV. Die Lombardische Mundart.

Wir müssen uns über diese Benennung, und was wir hier unter derselben verstehen, deutlicher erklären; daraus wird denn auch erhellen, warum wir, noch ausser den obigen Mundarten der Lombardei, hier eine Lombardische Mundart besonders aufführen. Gewönlich begreift man alle Mundarten der ehemaligen Lombardei, oder des von den Alpen, dem Apennin, Genua, Venedig und dem Meere umgränzten Oberitaliens, unter diesem Gesamtnamen; auch haben sie sämtlich einen gemeinschaftlichen Hauptkarakter. Wenn wir aber diese Benennung hier enger fassen, so geschieht es, weil die Mailändische, Bergamaskische und Bolognesische Mundart, obgleich sie, der Lage sowohl als der Verwandschaft nach, zu der Lombardischen gehören, doch durch ihre Eigentümlichkeiten eine eigene Erwägung heischten; wie sie denn, auch in Italien selbst, von je her immer als eigene Dialekte angesehen und bearbeitet worden sind. Eine grosse Menge Wörter, Formen und Ana-

logien sind allen Mundarten Oberitaliens, andere wieder blos den Mundarten Unteritaliens gemein, ohne dass diese darum weniger als besondere Mundarten zu betrachten wären; denn was sie unterscheidet ist auffallender als was sie einander ähnlich macht. Wenn wir nun alles das nehmen, was von der Herschaft der Genuesischen, Piemontesischen, Mailändischen, Bergamaskischen, Bolognesischen und Venezianischen Mundart, welche lezte ihr Gebiet bis an die Etsch erstrekt, in ihrer Mitte noch übrig bleibt, auf den grossen Flächen zu beiden Seiten des Po, bis ans Adriatische Meer hinab, so haben wir das, was wir hier unter Lombardischer Mundart in engerer Bedeutung verstehen. — Die hier herschende Volkssprache ist keiner der obengenanten Mundarten zugehörig, oder gleich, aber mit allen mehr oder weniger verwandt. Sie hat den lombardischen Familienkarakter, den jene noch durch besondere Eigentümlichkeiten, z. B. die Mailändische durch französische Laute, individualisiren. Hier sind nun Cremona und Mantua disseits, so wie

Piacenza, Parma, Modena und Ferrara jenseits des Po die hervorstechendsten Punkte, wo sich wieder eigene Schattirungen des Dialekts zeigen; ungefehr so, wie wir bei den Toskanischen Städten gesehen haben. So z. B. nähert sich der Modenesische dem von Bologna sehr, wie schon der blosse Titel eines in demselben vorhandenen Gedichts zeigen kan, welcher lautet:

Rasunament int' al vras e natural linguaz d' Modna sovra al mal dal corp, alias al Fluss, a un so amig Mudneiss.

In dieser kleinen Probe zeigt die Zusammenziehung der Wörter, wie *vras* von *verace*, *d' Modna* st. *di Modena*, und der Artikel *al* und *dal* st. *il* und *del* die Verwandschaft mit dem Bolognesischen.

Ausser manchen kleinen Verschiedenheiten der Aussprache und Wortbildung hat jede Unterabteilung der Lombardischen Mundart wieder mehrere Wörter, die nur ihr allein, oder einigen derselben eigen sind; so z. B.

heist im Modenesischen, um bei diesem stehen zu bleiben, *messora* Messer, und *segolo* Sichel, die man auf den ersten Anblick vom Deutschen ableiten würde, die aber Muratori von *falce messoria* und von *secare* ableitet. *Altalena*, Schaukel, im Römischen Dialekt *cannofiennola* genant, heist im Modenesischen *dindigatta*; *gerla* oder *zerla* heist im Lombardischen ein Tragkorb, und wird von Modena bis Chiavenna am Fusse der Alpen gebraucht. Ein Muf der im Italienischen *manicotto* heist, wird im Modenesischen *manizza* oder *manizzo* genant, *brina* Reif heist dort *galaverna*, *zanzara*, Mücke, heist in Modena und Mailand *senzala*. Wie überhaupt mancher Gegenstand des gemeinen Lebens in den verschiedenen Provinzen Italiens verschiedene Namen hat, kan unter andern das Wort Schürze zeigen. Im Toskanischen heist Schürze *grembiale* und *grembiule*; in Rom *zinnale* und *parannanzi* oder, wie das gemeine Volk ausspricht, *parnanza*; in Neapel *mantesino*, in der Mark Ankona *sparagrembo*; in Mailand *scossale* und

scossáa (von *Scoss*, Schoss) in Venedig *traversa*, in Bergamo *bigarol*, in Padua *grombial* und im Friul *gromial.* *Ar* st' *ra* und *re* in der Vorsilbe ist in der Lombardei, besonders in Modena und Bologna besonders häufig, so z. B. sagt der Modeneser *arcomandare*, *ärstituire*, st. *raccomandare*, *restituire*; desgleichen *arvesario*, *adracato*, st. *avversario*, *adarcato* (gekrümt vor Alter), *frabbo* st. *fabbro*; und der Bologneser *arsttar*, *arrimpir*, *arfidar*, st. *rassettare*, *riempire*, *rifiutare.*

Die nahe Verwandschaft der verschiedenen Lombardischen Dialekte, selbst derer, die sich am meisten durch eigentümliche Abweichungen auszeichnen, untereinander sowohl als mit der Gesamtsprache, brachte in neueren Zeiten ein Lomdardischer Dichter, Namens *Francesco Boaretti*, auf den Gedanken eines Werks, welches, ohne in einem besonderen Lombardischen Dialekt abgefast zu sein, den Karakter der Lombardischen Mundart überhaupt an sich trüge, von allen Lombarden verstanden

und mit Vergnügen gelesen werden könte. Dis konte er nur dadurch erlangen, dass er sich blos solcher Formen, Wörter und Ausdrücke bediente, welche allen Lombardischen Mundarten gemein sind, und im Übrigen sich so viel als möglich der italienischen Gesamtsprache, oder der Sprache der gebildetern Lombarden anschlos. Eine artige Aufgabe, die der Urheber am besten in der Übersezung eines Gedichts lösen zu können glaubte, welches in seiner Ursprache gleichfals die Dialekte nicht verschmähet hatte; und so entstand sein *Omero in Lombardia* in *ottava rima* in einer Art von Lombardischer Gesamtsprache, in der etwa ein gebildeter Lombarde sich in einer gemischten Geselschaft von Landesleuten, aus den verschiedenen Provinzen des nördlichen Italiens ausdrücken würde, um allen verständlich zu sein, ohne doch seinen provinziellen Karakter zu verläugnen. Ob uns im Deutschen so Etwas auf eine gefällige Art zu leisten möglich sein würde, könte nur durch einen Versuch, etwa im Oberdeutschen, ausgemittelt werden. Boaretti hat seine Aufgabe glüklich

gelöst, und besonders darin, dass er, nach Beschaffenheit des Inhalts und der redenden Personen, den mundartischen Ton höher oder tiefer stimte, dass er bald zum Edlen sich hob, bald zum Komischen sich herablies, ohne doch aus dem travestirenden Tone herauszugehen, seinen richtigen Geschmak bewiesen. Er hat sich in dieser Arbeit der Venezianischen Mundart oder ihrer Formen häufig bedient, weil sie reiner von Barbarismen, also dem Lombarden verständlicher ist, als manche lombardische Mundart selbst, und weil sie vor allen den Ausdruk naiver Gutmütigkeit und Laune hat, welcher der von dem Verfasser gewählten Einkleidung am besten zusagen muste. Er konte dis auch um so mehr, da die Venezianische Mundart einen ansehnlichen Teil der nordöstlichen Lombardei beherscht und überdis in ganz Italien durch die Goldonischen Stücke bekant und verbreitet ist. Dieser L o m b a r d i s c h e H o m e r ist deshalb auch leichter zu verstehen und liest sich von dem Nichtlombarden angenehmer, als wenn er in einem der wirklichan Lombardischen Dia-

lekte geschsieben wäre. Wir geben hier einige Stanzen davon zur Probe:

Canto I. St. 1. — 5.

Canto d' Achille, che l' Eroe xe sta
Tra i primi el primo per vigor de brazzi
Quella rabbia famosa, che ga dà
Tanti spasemi a i Greghi e tanti impuzzi;
Stramaledotta rabbia, che ha mandà
A cenar con Pluton tanti Bravazzi.
Cussì Giove ordinava; e intanto i can
Magnava carne e beveva sangue uman.

Motivo, che sto mal Giove volesse,
Xe stà un certo pontiglio, una question
Per onor, per amor, per interesse
Tra Achille e 'l General Agamenon.
E perchè sto furor principio avesse,
Apollo ga dà l' urto e l' ocassion:
Apollo, sì, nel vendicar l' offesa
De Crise ha suscità sta gran contesa.

Al lido, dove i Greghi avea la nave,
Un certo Crise xe vognù, che giera
Prete d' Apollo, e tra le putte schiave
L' aveva una so fia vistosa in ciera
Ga sto bon Vecchio un portamento grave
E nella gravità gentil maniera.
Scettro d' oro el gà in man, bel velo in testa
E ricca indosso e maestosa vesta.

Quando in mezzo all' armada ei s' ha trovà
Tutti i Greghi el s' ha messo a supplicar,
E Agamenon e Menelao pregà
L' ha caldamente, e l' ha tornà a pregar;
E regali e ricchezze el ga mostrà,
Che per sta putta el ghe voleva dar,
E da bon vecchio l' ha parlà cussì:
Prencipi, generali, e re, sentì:

Prego e sconzuro el ciel de tutto cuor,
Che sin da i fondamenti dispiantà
La città de i Trojani, e con onor
Felicemente a casa po tornè.
No deme la mia putta; e sto valor,
E ste richezze tutte ricevè:
O almanco abbiè d' Apollo suggizion,
Che ga arco e frezze, e xe mio bon patron.

Ausser den hier aufgeführten Mundarten der italienichen Sprache findet sich noch in einigen andern, z. B. dem von Norcia, von Perugia, von Verona, von Conigliano, und Belluno, etwas Geschriebenes. Da aber diese Dialekte blosse Unterabteilungen anderer, und ihre Eigentümlichkeiten zu unbeträchtlich sind, als

dass sie verdienten eigens abgehandelt zu werden, so wird es hinreichend sein, sie hier blos genant zu haben; auch ist das darin Geschriebene zu unbedeutend um Erwänung zu verdienen. Wäre uns jedoch die in der *lingua rustica* von Belluno vorhandene Übersezung der *Gerusalemme liberata* zu Händen gekommen, so würden wir nicht ermangelt haben auch von ihr eine Probe mitzuteilen, und somit würden die sämtlichen mundartischen Übersezungen dieses Gedichts hier beisammen sein. Wir kennen von derselben aber blos den Titel den wir hier beifügen wollen. Er lautet: *La Gerusalem liberada del Tasso, portada in lengua rustega Bellunes da Barba Sep Coraulo dit dal Piai, e spartida in tre libri, libro prin. In Belun 1782 da Simon Tis in 12.*

So viel nun aber auch für die Kentnis und Bearbeitung der italienischen Mundarten bisher im Einzelnen geschehen ist, so ist doch zur volständigen Kentnis und Übersicht aller noch Manches zu thun übrig; besonders sind die Mundarten der

nördlichsten Gegenden Italiens in den südlichen Thälern und Vorgebirgen der Alpen zwischen der Etsch und der Drau, bisher noch wenig beobachtet worden. Um so merkwürdiger und wilkommener sind daher für den Sprachforscher die Nachrichten, welche Hr. von Hormayr in den Anmerkungen zum ersten Teile seiner oben bereits angeführten Geschichte von Tirol, über die Mundarten der in den Veronesischen und Vicentinischen Gebürgen im Südosten Tirols wohnenden Gemeinden von Valsugana, Pergine, Roncegno, Lavarone, und Sette Comuni gibt, wo seit mehreren Jahrhunderten ein verdorbenes Deutsch gesprochen wird, wärend weiter nördlich, im Rücken von Valsugana, bis an die Rienz und Drau hin, die in einzelnen Hütten zerstreut lebenden Bewoner der Thäler Fassa, Livinalongo, Enneberg und Abtei ein nur durch Aussprache und Biegung unterschiedenes verdorbenes Italienisch sprechen. An diese Thäler reihet sich Gardena, oder nach deutscher Aussprache Gröden, auf waldigen Höhen,

deren Bewoner eine Sprache haben, die weder mit der deutschen jener Gemeinden, noch mit der heutigen italienischen, so viel Änlichkeit hat, um eine Mundart derselben genant zu werden, wenn gleich viele ihrer Wörter lateinischen und deutschen Ursprungs sind, z. B. *val*, Thal; *mont*, Berg; *saug*, heilig; *animel*, Vieh; *boster*, Hirt; *iter*, Weg; *strave*, streuen; *basch*, Wald; *jäger*, Jäger. Aber sie gleicht in ihrer kurzen und lebhaften Betonung, in ihrer Manier das *s* vor Vokalen, das *u* wie *ü*, das *en* wie *ang* durch die Nase aussprechen, ganz der Aussprache des gemeinen Franzosen, wie denn auch die Einwoner eben so harmlos, frölich und leichten Sinnes wie diese sind, und sich darin von jenen deutschen Gemeinden und ihren Landsleuten überhaupt, denen Umsichtigkeit und Ernst angeboren sind, wesentlich unterscheiden; auch sind viele ihrer Wörter offenbar französischer Bildung, z. B. *tchang* v. *chien*, Hund; *fautsch* v. *faux*, Sense; *tchamp* v. *champ*, Feld; *tchaval* v. *cheval*, Pferd; *vatcha* v. *vache*, Kuh; *tschaimbra* v. *chambre*, Hütte;

fanna v. *femme*, Weib. Von den Wörtern unbekanten Ursprungs mögen hier nur einige stehen, als *tazugn*, Kern; *Spalmes*, Honigkuchen; *menagian*, unwilkürlich; *spitzie*, Trauer; *codria*, Pflug; *cuif*, Blume; *schef* (vielleicht vom ital. *ceffo?*) Lippe; *kamerches*, unkeusch; *soroadel*, Sonne; *mut*, Kind; *muta*, Mädchen; *dadantschuda*, Frülingszeit; *paonia*, Hechten; *dagiau*, freiwillig.

Von dem Dialekt, welcher in dem Thale Abtei herscht, findet sich daselbst gleichfals eine ziemlich beträchtliche Anzal von Wörtern, deren die meisten italienischen, einige aber auch deutschen Ursprungs, andere französischer Bildung, andere unbekanter Herkunft sind. In den abgekürzten Endungen zeigen sie den Karakter der oberitalischen Mundarten, besonders der mit dem Französischen verwandten. Überhaupt aber bilden sie ein sehr rohes unverständliches *Patois*. Wir können hier nur eine kleine Anzal derselben als Probe hersezen. Die Tage der Woche heissen: *domänia*, *lunes*, *mertes*, *mercoi*, *scheubia*,

veindres, *sabbada*. Die Zeitwörter endigen meistens in ein betontes oder unbetontes *e*, z. B. *stime*, *scolte*, *scraie*, *crusche*, *modè*, *brontorè*, *mesorè*, st. *stimare*, *ascoltare*, schreien, *crescere*, *mutare*, *brontolare*, *misurare*. Italienischer Bildung sind: *art* v. *erto*, *mot* v. *montone*; *dotsch* v. *dolce*; *mincione* scherzen, v. *minchionare*; *lergh* v. *largo*; *fosch*, schwarz, v. *fosco*; *baosia* v. *bugia*; *bauscher* v. *bugiardo*; *fiaster* v. *figliastro*; *frat* v. *fracido*; *noscht* v. *nostro*; *fomna* v. *femina*. Französischer Bildung sind: *pré*, Wiese; *plutost*, lieber vielmehr; *pere*, Vater; *nes*, Nase; *baegn*, v. *bien*, gut; *schoie* v. *jouer*, spielen; *magn* v. *main*, Hand; *megra* v. *mère*, Mutter; *scheubia* v. *jeudi*, Donnerstag. Deutscher Abkunft sind: *lantner*, gebürtig, v. Ländner; *molitra*, Malter; *plingn*, Pflug, niederd. Plohg; *ghel*, gelb; *zra*, Zorn; *scraic*, schreien; *sbreghe*, zerbrechen; *schgnek*, Schnecke; *farsubel*, verzieren, sauber machen; *tof*, Geruch, Gestank, wahrscheinlich v. Duft. Unbekanten Urspiungs sind: *toia*, Stirne; *terciora*,

Ameise; *tarli*, Bliz; *abite*, Bohnen; *cheder*, Ebenbild; *choa*, Nest; *gaioffa*, Tasche; *patsch*, Fichte; *leri*, Schaden; *mesch*, Landgut; *giata masira*, Runzel; *zot*, krum.

Zum Schlusse erlaube man uns noch eine kleine Bemerkung. Es ist auffallend, dass Tasso's Gedicht, welches doch, als ernstes, heroisches Epos, im Stile der Schreibart so viel höher steht als des Ariosto *Orlando furioso*, so oft ganz, von diesem lezten hingegen fast immer nur Ein Gesang, gleichsam als Versuch, von dessen weiterer Fortsezung Schwierigkeiten abgeschrekt haben, in mundartischen Übersezungen bearbeitet worden ist. Die Ursache scheint darin zu liegen, dass der höhere Ton der Schreibart in dem Gedichte des Tasso, des Gegensazes wegen, leichter zu travestiren ist, als der leichte scherzende Ton des Ariosto, der selbst nicht selten in den travestirenden hinüberspielt, also jenen Gegensaz, welcher dem travestirenden Wize des mundartischen Übersezers einen weiten Spielraum gibt, fast

ganz aufhebt. Der Umstand, dass Tasso in seinem Gedichte unverfänglicher und züchtiger ist, als der freie, mutwillige oft schlüpfrige Ariosto, kan hier in keinen Betracht kommen; denn wer die komischen und burlesken Gedichte der Italiener kent, weis, wie sehr sie sich gewönlich in der Behandlung solcher Stoffe gefallen, welche ihrer müssigen Fantasie eine angenehme Beschäftigung zu geben im Stande sind. Doch dem sei wie ihm wolle; so viel ist gewis, dass dergleichen Übersezungen so wie die mundartischen Gedichte überhaupt, viel zur poetischen Kultur der unteren Volksklassen in Italien beigetragen haben.

Erklärung der Wörter, welche aus den verschiedenen Mundarten in den angeführten Beispielen vorkommen.

Römische.

Checca, Francesca; *pozzo*, posso; *condemeno*, di meno; *avettè*, averti; *innel pinziero*, nel pensiero; *figuratte*, figurati; *si*, se (wenn, ob) *non so' carote*, non son bugie; *quanno*, quando; *sbatto*, mangio; *non ce abbado*, non vi bado; *acoorgio*, accorgo; *fone*, fo; *mi*, mio; *manco*, neppure; *dormine*, dormire; *ogni po' int' un tratto*, ogni momento; *sviglio*, sveglio; *sbrigà*, vedere; *el tu fusto*, la tua persona; *in zumma*, in somma; *so' accusì*, sono cosi; *scementito*, stolido.

Vie', viene; *dorce*, dolce; *je*, gli; *sbassanno*, abbassando; *requià*, riposare, *vorrebbe*, vorrei; *sibbè*, sèbbene; *le mi linterne*, i miei occhj; *stremminno*, inquietando forte; *trovà*, trovare; *potenno*,

potendo; *chiude'*, chiudere; *dicenno*, dicendo; *el fonno*, il fondo; *si*, se; *stenno*, stendo.

Vasso, basso; *lennajo*, legnaggio; *sio*, suo; *tavernaro*, oste; *habbe*, ebbe; *Reola*, Regola, nome di un rione di Roma; *sia havitatio*, sua abitazione; *canto*, accanto; *mulinora*, mulini; *vao*, va; *dereto*, dietro; *soa*, sua; *leitore*, lettore; *moito*, molto; *la die*, il dì; *jaccio*, giaciono; *aitri*, altri; *leiere*, leggere; *pataffij*, epitafj; *quesse fiure*, queste figure; *suoco*, sono; *ene*, è; *poteramme*, se io mi poteva; *acciso*, ucciso; *vennetta*, vendetta; *sea*, sua; *pensao*, pensò; *Chimento*, Clemente; *avanzarana*, elegante; *mira*, ammira; *ciasche die*, ciascun dì; *destenne*, distende; *consiento*, consentono.

Napolitanische.

Mpresa, impresa; *c'happe chillo*, ch'ebbe quel; *sebburco*, sepolcro; *nce*, ci, vi; *potte*, potè; *l'ajotaje*, l'ajutò, *de carrera*, in fretta; *l'ammice sperte accouze*,

gli amici dispersi raccolse; *mente,* mentre; *npriezze,* apprezzi; *papocchie,* menzogne; favole; *co ttico,* con teco; *subbeto,* subito; *sfile la corona,* modo di dire che significa: dici tutto ciò che sai contro di me; *de fuoco,* riscaldantoti; *bera,* vera; *ll'autro,* l'altro; *saje,* sai; *ca,* che; *na,* una; *pagà,* pagare; *quannu,* quando.

Mmarditte, maladetti; *cchello,* quello; *grastosa,* rauca; *nnogne mparte,* in ogni parte; *ajero,* aere; *dda,* da; *tierzo,* terzo; *maje,* mai; *vierno,* inverno; *truónolo,* tuono; *nchiomma,* piomba; *abballa,* traballa; *lleviello,* livello; *fa sarva,* fa salva; *Castiello,* cioè Castel nuovo a Napoli; *priesto,* presto; *compare,* comparisce; *a mmorra,* in quantità; *squagliare,* sparire; *pozza,* possa; *Protone,* Plutone; *ciuccio,* asino; *cchiommere,* chiome; *ffacce,* faccie; *ddraone,* dragone.

Kalabresische.

Eu, io; *suffratte,* imprese; *subburcu,* sepolcro; *smargiassu,* bravo, prode;

crozza, mente; *puzu,* polso, mano; *cumu nu sumiero,* come un somaro; *fice,* fece; *ammagliatu,* abbattuto, franto; *facchera,* raggio, fiaccola; *auta,* alta; *abbiau,* avviò; *sutta,* sotto; *stau,* sto; *pregannu,* pregando; *Carru,* Carlo; *scinni,* scendi; *dunareme,* darmi, porgermi; *nu nvuoglio,* non voglio; *vasciu,* basso; *m'aje,* m'abbi; *ppe,* per; *vaju,* vado; *esciennu,* uscendo; *uscir del seminato,* non proseguir l'ordine.

Sunau, sonò; *s'un fò nu cuornu,* se non fu un corno; *diascanzi,* diavoli; *scolasciu,* strepito; *ntise,* intese; *annugliau,* nuvoloso; *fruguln,* folgore; *schiantu,* spavento; *stau,* sta; *tremau,* tremò; *ssullunaru,* concorsero, s'adunarono; *pizzu,* cantone; *figunna,* figura, forma; *zierti,* certi; *viestie,* bestie; *campijaru,* campeggiarono; *autri,* altri; *cucutrilli,* cocodrilli; *ccù,* con; *a strasciune,* a strascioni, strascinando; *mo,* ora; *stavad,* stette; *furcune,* forcone.

Sizilianische.

Profumeddu, dimin. di profumo; *s' impanna*, si veste, si riempie; *d'unni*, da dove; *và*, vale; *spratticu diria*, imperito direbbe; *si*, sei; *figghiu*, figlio; *sciuri*, fiori; *in tia*, in te; *fraganza*, fragranza; *n' autru*, un' altro; *cuntrati*, contrade; *cósi*, raccolse; *direttu*, direttamente; *vóscura*, boschi; *avirrianu*, avrebbero; *starrevanu*, di morerebbero; *dicirii*, dicerie; *a mia nun*, a me non; *trizii*, burli, inganni.

Vosi, volse; *jornu*, giorno; *vutari*, voltare; *rumpiu*, ruppe; *lu fusu*, il fuso; *vota*, volta, volge; *potti*, potè; *ch' iu*, ch' io; *unni*, onde; *pir tia*, per te; *rispittusu*, sciagurato, *t' auzu*, ti alzo; *pisu*, peso; *'ngusu*, giù.

Pani, Pan Dio de' campi; *grutti*, grotte; *unni*, dove; *parrasti*, parlasti; *jornu*, giorno; *tu to*, il tuo; *pruisti*, porgesti;

dicennu, dicendo; *cu tia,* con te; *mei,* mie; *di l' agneddi,* degli agnelli; *accettùnni,* accéttane; *'un timi,* non teme; *fallu,* fallo; *manciari,* mangiare.

Sardische.

Angioneddu, agnello; pascit, pasce; *si papat,* si ciba, mangia; *clavellu,* trifoglio (Klee); *juru,* giuro; *ndi,* ne; *nascit,* nasce; *prus,* più; *pozz',* posso; *isplicai,* spiegare; *cantu,* quando; *donai,* dare; *sinò,* se non; *po tu,* per te; *pata,* patisca; *da is feras,* dalle fiere; *iscinti,* sanno; *das,* le; *amanta,* amano; *chini,* chi; *esti,* è; *tenit,* tiene; *che,* come.

Pusti chi, poichè; *gosàdes,* godete; *dulsura,* dolcezza; *discansu,* riposo; *traballiadu,* travagliato; *inoghe,* oggi; *voghe,* voce; *factades,* facciate; *faghide,* fate; *sigamus,* seguiamo; *paghe,* pace; *gherra,* guerra; *pro chi pusti,* acciò che poi; *rutu,* rotto; *chelu,* cielo; *tengiamus,* tenghiamo.

Prus, più; *benit*, viene; *lusci*, luce; *pustis*, poi; *donat*, dà; *brem' e seda*, verme da seta; *opponat*, opponga; *cantai*, cantare; *fait andai*, fa andare; *fintzas*, perfino; *tentai*, tentare; *teneis*, tenete; *bremi*, vermi; *celu*, cielo; *innoi*, qui; *d' oleis*, il volete; *quali*, come; *aterus logus*, altri luoghi: *cuddu*, quello; *os*, voi; *depeis*, dovete; *pochi*, poichè; *imoi*, ora, *dat*, da, *poita*, perchè; *esti*, è; *cantu*, quanto; *conoscint'*, conoscono; *issas*, esse; *totus*, tutte: *podi*, potere; *desfruttai*, sfruttare; *scinti*, sanno; *hanti liggiu*, hanno letto; *ogus*, occhj.

Chini, chi; *perda*, sasso, pietra; *biscinu*, vicino; *fazzas*, faccia; *boles*, vuoi; *fazzanta*, facciano; *po tei*, a te; *accontessit*, accade; *bivi*, vive; *meigu*, medico; *morri*, muore.

Genuesische.

Ri atri, gli altri; *atrè*, altre; *Zeneize*, Genovese; *ghe speize*, vi spese; *suò*, sudore; *arneize*, arnese; *Demmenedè*, Do-

menedio; *mi no ciammo,* io non chiamo; *orofoeuggio,* orpello; *vôzo,* volgo; *fæ,* fa; *trœuve,* trova; *scœuggio,* scoglio; *onò,* onore; *sciorte,* sbrighi, sciolga; *imbrœuggio,* imbroglio; *sei,* siete; *mæ,* mia.

Ruexa, rosa; *semeggia,* somiglia; *rama,* stelo, ramo; *derama,* leva dallo stelo; *aora,* aura; *roxà,* rugiada; *menten,* mantien; *haveine,* averne; *covè,* desiderio, voglia; *levà,* levato; *quarche,* qualche; *siagurà,* sciagurato; *fusso,* fusto, bastone; *so,* suo; *remenà,* rimenare, sbattere; *sarata,* guasta; *vuoe,* vuole; *da puoe,* di poi; *mirà,* guardare; *figia,* figlia; *magnustrà,* maneggiare; *puoè di,* può dire; *mè,* mio; *meschinna me,* povera me!

Mailändische.

Reussinne, riuscirne; *strani,* pericoli; *coo,* capo; *brasc,* braccio; *struzi,* fatiche; *Bargniff,* il diavolo: *faa,* fatto; *tanc,* tanti; *fall,* farlo; *lu,* lui; *i,* vi; *Dia,* Dio; *a stendera,* dispersi; *quanci,* quanti; *scimbia,* scimia; *demmegh dent,* diamo

vi dentro, cominciamo l'impresa; *vora*, ora, tempo; *Carlin matt*, buffone; *in burletta*, comicamente; *vestii*, vestito; *alla casaregna*, alla casalinga, alla casereccia; *tali*, veste di teatro; *scusamm*, scusarmi; *de Baltramm*, da Beltramo, personaggio comico Milanese.

Cont on, con un; *hin ciamaa*, son chiamati; *tucc*, tutti; *tremmen*, tremano; *quij*, quelle; *scorlii*, scossi, crollati; *sgiò*, giù; *muraj*, muraglie; *sfianchen*, sfiancano; *taramot*, terremoto; *sto*, questo; *sarrav*, sarebbe; *fass*, farsi; *ninnà*, ninnare; *faa*, fatto; *ghe*, vi; *tanci moster*, tanti mostri; *Callot*, pittore celebre di questo nome; *pec d'occa*, becco d'oca; *zufflot*, sibilo; *cavij*, capegli; *menand*, menando, *covascia*, codaccia, *indre*, indietro, *pesg*, peggio.

Bergamaskische.

Da bè, dabbenne; *ass dis*, si dice; *de mà e de pè*, di mano e di piedi; *tùla*, torla; *lu*, lui; *gne*, nè; *dè*, diede; *sec*,

seco, con esso; *tat,* tanto; *ca,* casa; *de zà,* di qua; *ti,* tu; *zò,* giù; *ribeba,* (Maultrommel); *feitada sù,* ornata; *carnerul,* carniere piccolo; *a dricchia,* nella man dritta; *a storta,* nella man manca; *taca,* attacca; *u tantì,* un tantino; *sfranza,* frangia; *Lelio da Curnasc,* paesano Bergamasco di un villaggio chiamato Curnasc; *do mond,* del mondo; *Zani,* personagio comico Bergamasco.

Al vè vià, vengono avanti; *quag,* quanti; *ghe,* v'è; *orchesò,* rimbombo di suono o di voce; *pora,* paura; *sgurli,* crollarono; *serè fò,* serato fu; *Ij è,* vi sono; *sumeléc,* lampi; *saeti,* saette; *trò,* tuoni; *tremaz,* scotimento; *al na corr,* egli vi corre; *chiluga,* in questo luogo; *a malghì e a roz,* a frotte ed a stormi; *bina,* si chiama la reduzione di alcuni pochi, che maturano gli affari prima di portarli a tutto il consiglio; *consei,* consiglio; *ol mont Tonal,* monte sopra il quale le streghe si radunano; *brudigoz,* mescolamenti; *a struccà fo,* a spremer

fuori; *no 'l gha de mei*, non vi ha migliori; *ghe n' è*, ve ne ha; *l' u all' oter cavaloz*, l' un' all' altro cavalcioni; *pè*, piè; *cavei*, capelli; *dret*, dietro; *coa*, coda; *stinca*, dritta.

Bolognesische.

A vuoi, io voglio; *suldà*, soldato, guerriero; *Damndiè*, Domenedio; *inzegn*, ingegno; *piar*, pigliare; *Zudiè*, Giudei; 'l i mess la cò, vi mise la coda; *pr tgnir*, per tenere; *du' da*, proibito, lontano; *fien*, fecero, fiè, fece; *vulta*, voltate; *miè*, mio; *ch' iè*, che sei; *diess*, desti; *stason*, stagione; *miòra*, migliore; *porz*, porgi; *a diga*, io dica; *al goff*, il goffo; *perdonm*, perdonami; *s' a n' n' ho savu*, se io non ne ho saputo; *qsi*, così; *liv'r*, libro.

Qla, quella; *vos*, voce; *trmar*, tremare; *stantanir*, tintinnire; *nujos*, nojoso; *tron d' astad*, tuono dell' estate; *sajett*, saetta; *artlarij*, artiglierie; *ijn*, son; *snarà*, sparati, *à qsi*, ha così; *sgnur*, sig-

nori; *biè musin*, belle faccie; *vuocch*, occhio; *griff*, grifo; *v' lupp*, viluppo; *co-vazza*, codaccia; *in s' al d' drie*, in sul di dietro; *cadaun*, ciascheduno; *dies*, dieci; *vidie*, viti.

Venezianische.

Gho vogia, ho voglia; *braura*, bravura; *strussia*, fatica; *dogia*, doglia, affanno; *bù*, avuto; *sparpagnai*, sparsi, dispersi; *vu*, voi; *erbazza*, erba vile; *degnè*, degnate; *ghavè*, avete; *deme*, datemi; *fa saltar la cresta*, fa coraggio; *missio*, meschio; *sarà*, saranno.

Scantina, scuote, apre; *a chiapo*, insieme; *zò*, giù; *genie*, gente cattiva; *ghe*, vi; *stremie*, paure; *omo*, uomo; *i gha*, essi hanno; *ghe va*, a loro va; *zo*, giù; *colo*, collo; *drio*, dietro; *tanfanurio*, deretano, culo; *coin*, codino.

Siora, Signora; *co*, come; *volen*, volete; *fia*, figlia; *zente*, gente; *ancuo*,

oggi; *staga*, stia; *figurarse*, figuratevi; *massera*, massara, serva; *vorla*, vuol lei; *fazza*, faccia; *puta*, zitella; *ste*, state; *stago*, sto; *piaserave*, piacerebbe; *gh' avessi*, vi aveste; *savè*, sapete; *xe*, è; *pare*, padre; *elo*, esso, egli; *ghe*, gli; *dise*, dice; *desmesse*, modeste; *ve meto su*, vi dò consigli; *mi*, io; *criar*, gridare; *impazzo*, impiccio; *boniman*, arbitrj; *so fia*, sua figlia; *voggio*, voglio; *fursi*, forse; *gnente*, niente; *co*, quando; *lasserave*, lascerebbe; *stasse*, stessi; *traversa*, grembiule; *cavevela*, levatevela; *averè*, avrete; *fe*, fa; *vorrave*, vorrei; *co fa*, come fanno; *diseghelo*, ditelo; *pare*, padre; *voleu*, volete; *in scondra*, di nascosto; *xelo*, è egli; *credeu*, credete; *digo*, dico; *varda*, guardate; *gh' ho*, vi ho; *gnanca*, nè anche; *fia*, fiato, pochino; *cascate*, manichette; *goliè*, goletta, collaretto; *colo*, collo; *nona*, nonna; *zovene*, giovane, *pitocca*, povera mendicante; *aspetè*, aspettate; *volè*, volete; *per*, pajo; *colana*, collana; *magari*, Dio volesse; *vago*, vado; *nu*, noi.

Mariò, marito; *fradelo*, fratello; *andè*, andate; *lassè*, lasciate; *tasè*, tacete; *abbiè*, abbiate; *vegnuo*, venuto; *paron*, padrone d'una barca; *dito*, detto; *sentiù*, sentite; *avemio*, abbiamo; *semio*, siamo; *busiare*, bugiarde; *sassinarè*, assassinare; *insunieu*, sognate; *andeu*, andate.

Paduanische.

Verzenella, verginella; *purpio*, propio; *muò*, modo; *supia*, soffia, spira; *in t un*, in un; *inchin*, insino; *piegora*, pecora; *pegoraro*, pecoraro, pastore; *rosà*, rugiada; *sorosa*, odorosa; *norigarla*, nudricarla; *zovene*, gioveni; *putte*, donzelle; *recchie*, orecchie; *me*, mai; *co*, come; *zo*, giù; *nassua*, nata; *haea*, aveva; *à n'imbattua*, in un momento; *verghene*, vargine; *derave*, dovrebbe; *inchin*, insino; *po*, può; *avezuà*, avveduta; *con*, come; *pecollo*, giojello, vezzo; *dà dè muso*, sparlano.

A no catto, io non trovo; *bosatieggi*, salvatichi; *manzuoli*, tori; *boaruolo*, boaro

giovane; *rire*, riderè; *buttò*, gettato; *gaban*, gabbano; *gi uogi*, gli occhi; *cazzò*, cacciato; *coa*, coda; *röelando*, saltellando; *saer*, sapere; *don*, dove; *vaga*, vada; *suppia*, sia; *mi a son*, io mi sono; *duogia*, doglia, dolore; *a hè*, io ho; *stronimento*, *illusione*, abbarbagliamento amoroso; *giuogi*, gli occhj; *a no sè*, io non so; *ghe*, vi; *me anemo*, mio animo; *drio*, dietro; *morosa*, amorosa; *slaverò*, nome proprio del ruffiano; *porae*, potrebbe; *vegnua*, venuta; *a vezo*, io veggo; *insire*, uscire; *famegio*, servo, famiglio; *cà*, casa; *al vuo*, io il voglio; *m' in saesse*, me ne sapesse; *noella*, novella, nuova; *a no vuò lagar*, non voglio lasciare; *preghitè*, preghiere; *struologhi*, astrologhi; *cancabaro*, canchero; *desivivu*, dicevate voi; *delubio*, deluvio; *doéa*, doveva; *disissi*, dissi; *zà assè*. già abbastanza; *fortunale*, tempesta; *harà*, avrà; *botta*, volta; *suppiare*, soffiare; *a crezo*, io credo; *bissa buova*, bisciabova (Ochsenschlange); *assunè*, uniti; *zo*, gúi; *paron*, padrone; *affenía*, finito; *pò squase pi*, puo quasi più.

Lombardische.

Xe sta, è stato; *brazzi*, bracci; *ga dá*, ha dato; *bravazzi*, bravi; *magnava*, mangiavano; *giera*, era; *so fia*, sua figlia; *ga*, ha; *sconzuro*, scongiuro; *dispiantè*, spiantiate; *po*, poi; *tornè*, torniate; *deme*, datemi; *abbiè*, abbiate.

Anhang

zu dem

Versuche über die Mundarten

der

italienischen Sprache.

Litteratur

der

italienischen Mundarten.

A) Schriften in Prose und in Versen.

I. In der Bergamasker Mundart.

La Màssera da Be per drit' a lom Flor da Coblat etc. *In Venezia* 1565. *in* 4. Ein Dialog in der Bergamasker Mundart und in der Versart der *Frottola.*

Opera Nuova, nella quale si contiene il Maridazzo della bella Brunettina, sorella di Zan Sabari Canaja de Val Pelosa, e una Villanella Napolitana, in Dialogo, con un Sonetto sopra l'Agio, cioè l'Aglio, etc. *In Verona per Bastiano e Giovanni delle Donne, Fratelli; e ristampata in Brescia* 1582. *in* 9. Ursprünglich in der Bergamasker Mundart geschrieben; aber nachher hat man die Napolitanische, Römische, Florentinische, Bolognesische, Mantuanische und Venezianische Mund-

art, und Französisch und Spanisch mit eingeflochten.

Le Metamorfosi d'Ovidio, tradotte da D. Colombano Monaco Cassinese e Gentiluomo di Brescia; sind um das Jahr 1630. in dieser Mundart übersezt, aber nicht gedrukt, ausser eine Probe davon, welche der Verf. unter dem Namen eines *Accademico Aldeano* in sein *Ragionamento sopra la poesia giocosa* einrüken lassen.

Bartolommeo Bocchini, genannt *Zan Muzzina*, ein Bologneser, der um 1640 blühete, schrieb viele Gedichte in dieser Mundart, die er durch die Benennung *lingua propria de' Zanni* umschreibend bezeichnete. Seine Gedichte sind gedrukt *in Modena per Bartolommeo Soliani* 1665. *in* 12.

Il Goffredo del Sig. Torquato Tasso, travestito alla Rustica Bergamasca, dal Dottor Carlo Assonica, Bergamasco. Venezia 1670 *appresso Nicolò Pezzana, in* 4. — und zum zweitenmal ebendaselbst bei demselben 1674, * und zum drittenmal ebendas. *per Gio. Freghetti* 1678. *in* 16. *con fig.*

Ol Fachi Fedel, ovver il Pastor fido a la Bergamasca. Opera di Persià Melò, ad instanzia di Belpiasì Poedafà de Maclò, utilis-

sima a tug i Fanegot e Passetep. Stampat a Gardò apruf a Zanfoiada, a la Insegna de l'Hostaria, a le spise dol Carneval l'an dol trop bo' tep, con tug i Privileg de Valbrambana del MDC. e quest. 'an. in 4. Lione Allacci fürt diese Uebersezung des *Pastor fido* in seiner Dramaturgie mit auf; er kennt sie aber nur aus einer Handschrift, die im Besiz der Brüder *Zanetti* sich befand, und hält sie für ungedrukt.

Orland Furius de Misser Lodovic Ferraris etc. compost dal Gob de Venesia. In Venesia (ohne Jahrzahl) *per Agostino Bindoni, in* 8. Der Name *Gob de Venesia* ist ein angenommener Name, wie *Cinelli* sagt, und die Uebersezung ist mit andern Lombardischen Dialekten untermischt.

* *Capitol prim contra i spirigg forgg fagg da Don Josep Reuda, curat de S. Salvadour etc. Berghem per Francesc Locadel* 1772. In *terze rime* mit einem *Sonett cola coa* als Einleitung.

II. In der Bolognesischen Mundart.

Giulio Cesare Croce; genannt dalla Lira, Sohn eines Schmidts Namens *Carlo Croce*, geb. zu Persiceto im Bolognesischen 1550, und

gest. 1609. (S. *Quadrio Vol.* 1. *p.* 208.), hat unter 468 kleinen Schriften auch mehrere in bolognesischer Mundart verfasst, die bekanntesten sind folgende: *La gran Crida di Vergòn; La Flippa combattuta; La Rossa del Vergato; La Scavezaria della Canova; La Simona della Sambuca; La Tibia d' Barba Pol, Le Nozze dla Miclina; Smergolament da Zia Tadia; Vant d' dù Villan*, und mehrere andere, sämtlich wie die genannten, in Versen, und zu verschiedenen Zeiten gedrukt *in Bologna per Girolamo Cocchi.*

Filolauro. Solazziosa Commedia, d'incerto autore. Bologna. 1520. *in* 8. In einem Akt, ohne Abteilung der Scenen, in abwechselnden Versarten, und mit mehreren Lombardischen Mundarten vermischt.

Il Goffredo del Tasso, tradotto circa l'anno 1628. da Gio. Francesco Negri, cittadino di Bologna, Architetto, Pittore, e Poeta. Diese Uebersezung der *Gerusalemme Liberata* in Bolognesischer Mundart ist nur bis zur 34sten Stanze des XIII. Gesanges, in folio, gedrukt. Das Uebrige ist blos in Handschrift vorhanden. In der Bibliothek der Minerva in Rom befindet sich ein solches Exemplar, das von der 35sten Stanze des XIII. Gesanges bis zu

Ende geschrieben ist, und wahrscheinlich von des Verf. eigener Hand; denn es finden sich an mehreren Stellen Aenderungen. Jeder der zwölf ersten gedrukten Gesänge hat am Ende Anmerkungen von *Fabrizio Alodnarim* (*Mirandola*); bei dem dreizehnten und den übrigen ungedrukten Gesängen fehlen sie. Am Ende des Werks findet sich ein alphabetisches Verzeichnis der bolognesischen Wörter die in dem Gedichte vorkommen, mit beigefügter Erklärung in italienischer Sprache.

La Togna, commedia rusticale, voltata in Lingua Bolognese dal Timido, Accademico dubbioso. Bologna per Giacomo Monti 1654. *in* 8. Diese Uebersezung findet sich auch unter dem Titel: *La Bernarda, Commedia rusticale. In Bologna, per lo Monti*, 1654. *in* 8. — und ebendas. *per Constantino Pisarri*, 1705. *in* 12. Es ist eigentlich eine Uebersezung der *Tancia* des *Mich. Angelo Buonarroti* des jüng. in Prosa, mit Aenderung der Namen der Personen. Der Verf. hies *Giulio Cesare Allegri*, und diese *Commedia* wurde von seinem Sohne *Ridolfo Allegri* zum Druk befördert.

Camillo Scaligeri dalla Fratta. Discorso della lingua Bolognese. Bologna presso Clemente Ferroni 1626. — und zum zweitenmal

1628. *ad istanza di Gieronimo Mascheroni;* — und zum drittenmal 1630., *ad istanza di Francesco Mascheroni*, *in* 8. *)

J. *Diporti d'Amore in Villa*, und *Amor torna in s' al sò* ovver' *Nozz dla Flippa e d' Bdett;* zwei Dramen von *Antonio Maria Monti*, Miniaturmaler; das erste wurde zu Bologna aufgeführt und gedrukt im Jahr 1681, und das lezte im Jahr 1698.

Lotto Lotti, ein Bologneser, der um 1685 blühete, schrieb in seinem heimischen Dialekt ein artiges Gedicht in ottava rima über den glüklichen Entsaz der Stadt Wien, die von den Türken belagert war, unter dem Titel: *Ch' n' ha cervel, hapa gamb, Parma presso gli credi del Vigna* 1685. *in* 8. in fünf Gesängen. Ferner schrieb er in Bolognesischen Versen einige artige Dialogen unter dem Titel: *Rimedi per la Sonn da liezr alla Banzóla.* In Milano per Carlo Federico Gagliardi 1703. in 4. * Diese *Dialoghi*, die ein Lieblingsbuch des Bolognesischen Volks sind, hat man nachher öfter wieder, und meistens sehr unrichtig, abgedrukt. Beide Werke des *Lotto* hat man späterhin (1746) in Bologna aufs neue zusammen gedrukt, ohne Ort und Jahrzahl, unter dem Titel: *La liberazione di Vienna assediata dalle*

armi ottomanne, *Poemetto giocoso*, *e la Banzuola*, *Dialoghi sei del Dottore Lotto Lotti*, *in lingua popolare Bolognese* *; mit Kupfern, unter denen das lezte die oben angegebene Jahrszahl enthält. Die besten Einfälle in den Dialogen sind aus den Comödien des *Maggi* im Mailändischen Volksdialekt entlehnt.

Von *Gemimiano Megnani* sind verschiedene Werke in seiner heimischen Mundart vorhanden, nämlich:

1. *Bulogna jubilant*, *puema strampalà*, *fatt pr gli algrezz d'la liberazion d'Viena*, *Morea e Dalmazia*, *dai Turch.* *In Ferrarà* 1688. *per il Pomatelli*, *in* 8.

2. *L'Arvina d' Troia over al Brusament d' Burtlin Manzavalgh Filatuier*, *dou in uttava Rima al conta la sò dsgratia e l' miseri di Truian. Cun la Presa d' Belgrad*, *e altr cos d'l Guerr trà; Chstian*, *e i Turch. In Ferrara per Bernardino Pomatelli* 1689. *in* 8. * and *in Bologna* 1690, 8.

3. *La Lesna nuovament aguzzà dalla so nobilissima Cumpagni*, *e za fundà in Bulogna*, *purtà in uttava rima. Bologna* 1692. *per la stamperia camerale.*

Tommaso Stanzani, Sekretär des Senats in Bologna, schrieb in diesem Dialekt verschiedene Poesien, und unter diesen zwei Dramen für den Gesang, betitelt: *La Bernarda* und *la Zelida*, das erste wurde in Bologna aufgeführt und gedrukt im Jahr 1694, das zweite im Jahr 1696.

Gl' inganni amorosi, scoperti in villa, osia la Zanina. Dramma per Musica recitato nel Teatro Formagliari e stampato in Bologna 1696. und zum zweitenmal 1700. in 12. Der Verf. hies *Lelio Maria Landi* und war ein Bedienter des Hauses *Isolani* in Bologna; er hat noch andere Sachen geschrieben.

* *Al Medgh facil, o sia Un remedi squas a tutt' i mal, truvà dal Crevalcures, per divertiment alla Banzòla. In Bulogna per Leli dla Volp.* 1738. *in* 12. (in Versen).

L' Dsgrazi d' Bertuldin dalla Zena miss' in rima da G. M. B. Accademico dal Tridell d' Bulogna, daselbst gedrukt *per Constantino Pisarri* 1736. Die Anfangsbuchstaben G. M. B. bedeuten *Guiseppe Maria Bovina*; er war ein Bolognese und starb 1739.

Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno in ottava rima, aggiuntavi una traduzione in lin-

gua bolognese, *con alcune annotazioni nel fine. Tomi III. in* 8. *Bologna per Lelio della Volpe.* Die vier ersten Auflagen dieses Gedichts in 20 Gesängen, von eben so vielen Gelehrten verfertigt, wurden in wenig Monaten vergriffen. Die *fünfte* * welche die Uebersezung in bolognesischer Mundart zur Seite hat, wurde 1740 von demselben Verleger gedrukt. Diese Uebersezung ist von drei Bolognesischen Damen verfertigt, nämlich von *Teresa* und *Angela Zanotti*, Töchtern des Dichters *Giampietro Zanotti*, und von *Teresa Manfredi*, Schwester des berühmten Mathematikers und Dichters *Eustachio Manfredi*. Von *Teresa Zanotti* sind die Inhaltsstanzen der sämtlichen Gesänge; von *Angela Zanotti* ist die Uebersezung des *Bertoldo*, von *Teresa Manfredi* die Uebersezung des Bertoldino; und die sechs lezten Gesänge hat *Giuseppe Bolletti* übersezt.

Eine Uebersezung des *Orlando Furioso*, in dieser Mundart hatte der Doktor *Eraclito Manfredi*, Bruder des berühmten *Eustachio*, unternommen; es ist aber von derselben nichts im Druk erschienen. *Orlandi*, in seinen *Notizie degli Scrittori Bolognesi* p. 191., erwähnt ihrer.

La Fleppa Lavandara. Cummedia nuvessima in lengua Bulgnesa. In Bulogna ind la Stamparj dal Lung. 1741. *in* 12.

* *La chiaglira dla Banzola, o per dir mii Fol divers, tradutt dal Parlar Napulitan in lengua Bulgnesa. Per rimedi innuçent dla Sonn, e dla Malincunj, dedicà al merit singular del nobilissm dam d' Bulogna. In Bulogna* 1742. *Per Ferdinand Pisarr all' insegna di S. Antonì.* Eine Uebersezung der bekannten Napolitanischen Volksmärchen. *Cunto de li Cunte* des *Basile.*

Vitta dla Zè Sambuga nada in tal Cmun de Diol, cun la Nascità, Vìtta, Success e Dsgrazj d' Zè Rudella so fiola. In Bologna per Bartolommeo Borgni negli Orefici 1743. *in* 8. Sechs Gesänge in ottava rima.

* *Al Trionf di Mudnis pr' una Segia tolta al Bulgnis, poema ridicol traspurtà in lingua Bulgneisa, da un' accademich dal Tridell. In Modna per j' ered d' Bertelmi Sulian.* 1767. *in* 4. Eine Uebersezung des *Secchia rapita* des *Alessandro Tassoni.*

* *Rime d' Zanbattista Gnudi da Bulogna, dedicà ai dilettant d' lengua Bulgneisa. In Bulogna in t' la Stamparj d' San Tmas d'Aquin,* 1776. *in* 8.

III. In der Calabresischen Mundart.

Einige Gesänge von Tasso's *Gerusalemme Liberata* sind von einem Ungenannten übersezt, der in der Academie *degli Affumicati* in Policastro den Namen *l'Ottenebrato* führte, und gedrukt in Rom 1690. in 12. Eine vollständige Uebersezung dieses Gedichts ward späterhin verfertigt von einem andern unter dem Titel:

* *La Gerusalemme liberata, poema del Sig. Torquato Tasso, trasportata in lingua Calabrese in ottava Rima da Carlo Cusentino d'Aprigliano, Casale di Cosenza. Cosenza* 1737. *in* 4.

IV. In der Mundart von Conegliano.

Egloga di Morel. Interlocutori Cetre, Morel, Barba Meneg. Opera nuova amorosa, sentenziosa, onesta e dilettevole. In Conegliano per Marco Claseri, e ristampata in Treviso appresso Angelo Righettini, 1613. *in* 12. In terza rima und in der Bauernsprache von Conegliano.

V. In der Ferraresischen Mundart.

Diario Ferrarese dall' anno 1409 *fino al* 1502 *di autori incerti.* Ist im *Dialetto urbano*

von Ferrara geschrieben, und von *Muratori* im *Tomo XXIV* seiner *Rer. Ital. Scriptor.* abgedrukt.

IV. In der Florentinischen Mundart.

Stanze contadinesche in lode della Nencia da Barberino, di Lorenzo Medici il Magnif. Firenze 1568. *in* 4.

Stanze contadinesche in lode della Beca da Dicomano, di Luca Pulci, sind mit denen des Lorenzo Medici zusammen gedrukt. In den *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci*, 1759 ohne Drukort vom Marchese *Filippo de' Rossi* herausgegeben, sind diese Stanzen gleichfalls abgedrukt *.

La Catrina, atto Scenico rusticale di Francesco Berni. Fiorenze, appresso Valente Panizzi e Comp. 1567. *in* 8. (mit der *Serenata* und dem *Capitolo* von *Bronzino* am Ende).

La Cattrina, atto scenico rusticale, e il Mogliazzo, frammesso, di Francesco Berni. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Neapel gedrukt, ohne Jahrzahl und Drukort.

Rime e concetti villaneschi d'Ameto pastore, composti per la Tonia del Tantara. Der Verf.

hies *Gabriello Simeoni*, und diese in 40 Stanzen bestehenden *Rime e Concetti* wurden hinter seine *Satire alla Berniesca in Turino per Martino Cravotto* 1549. *in* 4. gedrukt.

Stanze della Sparpaglia alla Silvana sua Innamorata, *di Francesco Doni*; sie stehen unter seinen *Pistolotti amorosi*, die *in Venezia presso il Giolito* 1552, *in* 8 und ebendas. 1558. *in* 8. gedrukt wurden.

Stanze di Cecco alla Tina di Giacinto Cicognini, stehen gedrukt in der *Descrizione del Corso al Palio de' Villani, trasformati in civettoni*, *Firenze* 1619. *in* 4.

La Tancia, commedia rusticale di Michelagnolo Buonarroti il Giovane; zum erstenmal gedrukt *in Firenze per Cosimo Giunti* 1612. *in* 4. ohne Namen des Verf. — dann 1615. *in* 8. Ferner *in Firenze da Gio. Batista Landini* 1638, *in* 8. wahrscheinlich aber ist sie seit 1612 noch öfter gedrukt worden; sodann mit der *Fiera* desselben Verfassers zusammen *coll' annotazioni dell' Abate Anton Maria Salvini*, *in Firenze per li Tartini e Franchi* 1726, *in* 4. * und dann *in Venezia per Paolo Colombani* 1760, *in* 8. * aus der vorhergehenden von 1726, nebst den *annotazioni* des

Salvini abgedrukt. Die *Fiera* des *M. A. Buonarroti*, eine grosse Komödie in 25 Aufzügen, enthält eine grosse Menge Florentinischer *Idiotismi* und *Riboboli*, oder mundartischer Wörter und Redensarten, und kan deshalb auch in gewisser Hinsicht zur Litteratur der Dialekte gerechnet werden, so wie des *Lorenzo Lippi Malmantile racquistato*, welches vol von florentinischen Volksausdrüken, und ohne Kommentar unverständlich ist.

Il Lamento di Cecco da Varlungo di Francesco Baldovini, Priore di S. Felicità in Firenze. Die erste Ausgabe dieses Gedichts erschien unter dem versezten Namen *Fiesolano Branducci* 1694. von der nachher viele andere Nachdrüke gemacht wurden; die beste Ausgabe ist die, welche *colle note di Orazio Marrini in Firenze nella stamperia Mouckiana* 1755, *in* 4. * erschien. Von demselben Verf. hat man noch *due Cartelli per Mascherate*, von denen das eine *Firenze* 1688., und das andere ebendas. 1707 gedrukt ist; ferner zwei *Serenate da cantarsi a varie ville nella sera di Calen di Maggio*, die ungedrukt sind; desgleichen eine Comödie, oder *scherzo familiare* betitelt: *Chi la sorte ha nemica usi l'ingegno*, ebenfalls noch ungedrukt.

Ein Ungenannter, unter dem Namen *Beco de' Brozzi*, ist Verf. der *Stanze alla Gentildonne Fiorentine*, welche *in Firenze* 1697, gedrukt worden.

Gio. Andrea Moniglia hat im dritten Theile seiner burlesken Lustspiele, einigen derselben viele Redensarten und Verse aus der Florentinischen Bauernsprache eingemischt.

Von *Gio. Battista Fagiuoli* hat man einige Komödien in der Florentinischen Bauernsprache; ferner *le quattro Stagioni*, nebst andern Sonetten und Madrigalen handschriftlich von *Antonio del Rosso*; desgleichen *il Lamento di Tofano da Quercetto*, gleichfalls ungedrukt.

VII. In der Genovesischen Mundart.

* *Rime diverse, raccolte da Cristofano Zabata, Pavia presso Vincenzo Bartoli* 1588. *in* 4.; dieselben auch unter dem Titel: *Rime diverse in lingua Genovese.* Diese Sammlung enthält die *Rime di Paolo Foglietta*, auch genannt *il Poeta Genovese* bis *pag.* 81; ferner die *Rime di Barnabà Cigala Casero* bis *pag* 110; unter diesen befinden sich einige mit den Buchstaben *V. D.* überzeichnet, die vielleicht von *Vincenzo Dartona* sind; dann folgt eine *Canzone* von einem Ungenannten,

und Sonette von *Cristoforo Zabata* und *Lorenzo Questa*, und 40 Räthsel in Versen, wahrscheinlich auch von *Questa*, bis *p.* 128. und zulezt der erste Gesang des *Orlando furioso* von *Paolo Foglietto*, unter dem Namen des *Vincenzo Dartona.* Diese Sammlung ist aufs neue gedrukt in *Torino ad istanza di Bartolommeo Calzetta ed Ascanio de' Barbari* 1612, *in* 8. nebst einer Zugabe von einigen andern Gedichten, B. S. (wahrscheinlich *Battista Spinola*) überschrieben.

Ra Çittara Zeneize, Poexie di Gian Giacopo Cavallo etc. In Genova per Giuseppe Bottari in 12. ohne Jahrzahl, aber um 1636 gedrukt; — und zum zweitenmal daselbst *per Giuseppe Pavoni* 1656, *in* 12. und zum drittenmal ebendas. *colla giunta di alcune rime de' più antichi rimatori Genovesi, nella stamperia di Gio. Franchetti* 1745, *in* 8.*

VIII. In Lombardischer Mundart.

Omero in Lombardia, dell' abate Francesco Boaretti. Iliade Tomi II. in 8. *Venezia* 1788. *presso Domenico Fracasso*, (*in ottave rime*). Diese Uebersezung oder vielmehr Travestirung der Ilias ist in keinem besonderen Dialekt der Lombardei geschrieben, sondern die Sprache

derselben ist aus den sämtlichen Mundarten Oberitaliens so gebildet, dass sie allen Provinzen derselben anzugehören scheint und in allen verstanden werden kan.

Applanzo de Zena e tempomegio dro parnazo per l'elecion dro Serenissimo Giruoemo de Franchi, duxe; poemetto de Gian Giacomo Cavallo. In Zena, prae Bencito Guascho. 1653. Dieses Gedicht findet sich auch in der *Cittara Zeneize.*

Giuliano Rossi hat in dieser Mundart mehrere Gedichte geschrieben, aber der gröste Theil derselben ist nur handschriftlich vorhanden. *Il testamento dell' asino ist gedrukt;* sein vorzüglichstes Werk ist *il Viaggio di Venezia;* von dem aber nur drei Gesänge vorhanden sind.

Francesco Maria Viceti, Sekretär der Republik Genua, hatte sich vorgesezt des Tasso *Gerusalemme liberata* in diese Mundart zu übersezen; aber er übersezte blos die ersten 21 Oktaven des VII. Gesanges von der *Erminia.* Indessen gab er dadurch Veranlassung, dass sich andere an diese Arbeit machten und sie glüklich ausführten.

Ra Gerusalemme deliverà dro Signor Torquato Tasso, traduta da diverse in lengua

Zeneize. In Zena in ra Stamparia de Tarigo 1755. in fogl. und *in* 8. *Vol. II.* Die Verfasser dieser in ihrer Art meisterhaften Uebersezung sind: *Stefano de' Franchi, D. Ambrogio Conti, Gaetano Gallini, Paolo Toso, Giacomo Guidi,* und *Agostino Castaldi.* Auch die 21 Oktaven des *Viceti* aus dem VII. Gesange, sind mit in diese vollständige Uebersezung aufgenommen worden.

Pier Giuseppe Giustiniani, Giulio Guastavino, und *Bernardo Castello* gaben *Canzoni, Madrigali* und *Sonetti* in dieser Mundart heraus.

IX. In der Milanesischen Mundart.

Gio. Paolo Lomazzo, Maler und Schriftsteller, Leonardo da Vinci's Schüler, schrieb zwei Bände Gedichte in dieser Mundart. Der erste führt den Titel: *Rabisch dra Academiglia dor Compà Zavargna, Milano per Paolo Gottardo Pontio* 1589. *in* 4. und der zweite: *I divers Rabisch over Sversarigl* etc. ebendas. 1589. *in* 4. Beide Theile sind auch in einen Band zusammengedrukt. Diese Gedichte sind eigentlich nicht in dem Dialekt geschrieben, den das gemeine Volk in Milano und in den Vorstädten spricht, sondern in dem noch roheren Dialekt, welchen das Landvolk in der Gegend des

Lago maggiore und die *Vallesiani di Bregna* sprechen, welche in Mailand Lastträgerdienste verrichten. Man kan diese Dialekte als einen Zweig der Milanesischen Mundart betrachten.

La Resa de Varcii coi su success, dedicà a Sior Marches de Leganes, faccia contra i Navarin de sta città da un suditt, ch'è fedel a soa Maestà; stampà in Miran el dì d'inchù da Zorz Rolla al Bottonu l'ann del trentott du drè al Besest, che nol ghe error, e con lisenza di Superior. In 12. one Jarzal. Ist in reimlosen *versi tronchi* geschrieben. Der Verf. ist der Cavalier *Fra Pallavicino.*

Nova Bosinada, dove mi provi, che in terra, nè in mar, come Bologna no ghe el par, composta da Gaspar Fumagall Milanes. In Bologna per Costantino Pisarri. 1718. *in* 8. Ist eine Canzone in Milaneser Mundart.

Carlo Maria Maggi, einer der vorzüglichsten Dichter des XVII. Jahrhunderts, schrieb, ausser seinen Gedichten in reinem Italiänisch, auch mehrere in dem Milaneser Dialekt, vorzüglich aber vier in ihrer Art, unvergleichliche Komödien, unter nachstehenden Titeln: *i Consigli di Meneghino; il Barone di Birbanza; il falso Filosofo;* und *il Manco male:* und

ausserdem noch andere Dialogen in Versen, nebst andern Sachen, welche sämtlich in der vollständigen Samlung seiner Werke *Milano per il Malatesta* 1701. *IV Vol. in* 12. enthalten sind.

* *Rimm Milanes de Meneghin Balestrieri Accademech trasformè. In Milan in la stampa da Donae Ghisolf* 1744. *in* 4. mit vielen Kupfern und Vignetten.

* *Il Figliuol prodigo de Meneghin Balestrieri. In Milan per Giuseppe Marelli.* 1748. *in* 8. Gedicht in *sesta rima;* mit einer Zueignung an den Canon. *Guiseppe Agudi*, in *versi sdruccioli* one Reim.

La Gerusalemme Liberata del S. Torquato Tasso, travestita in lingua Milanese da Domenico Balestrieri. Milano 1772, *appresso Gio. Battista Bianchi. Tomi II. in fogl.* Eine prächtige Ausgabe. Eben dieselbe auch *in IV Tomi, in* 8. *

X. In der Modenesischen Mundart.

Rusunamenz int' al vras e natural linguaz d' Modna sovra al mal dal corp, alias al Fluss, a un so amig Mudneis. Dieses *Capitolo* in Modenesischer Mundart findet sich unter

den *Rime burlesche di Gio. Franccsco Ferrari, Venezia appresso gli Eredi di Marchio Sessa* 1570. *in* 8. Es ist unter den darin vorhandenen *Capitoli* das 46ste.

XI. In der Napolitanischen Mundart.

Der älteste unter den Napolitanischen Schriftstellern, welche in ihrer Mundart geschrieben haben, ist unstreitig *Matteo Spinello* von *Giovenazzo* dessen *Diurnali* Muratori in dem *Tom. VII.* seiner Script. Rer. Ital. pag. 1064. eingerükt hat. Er lebte um die Mitte des XIII. Jahrhunderts.

Der Abate *Galiani* gibt in seinem schäzbaren *Trattato del Dialetto Napoletano* das folgende Verzeichnis der Schriftsteller in Napolitanischer Mundart in Prose und Versen:

Il Pentamerone del Cavalier Giambattista Basile, oder auch *Lo Cunto de li Cunte. Trattenemiento de li Peccerille di Giannalesio Abbatutis* (durch Versezung von *Giambattista Basile*). *Napoli per Ottavio Beltrano* 1637. *in* 12. Ein wares Volksmärchenbuch, dergleichen wenig Volkssprachen aufzuweisen haben. — Eben daselbst *per Camillo Cavallo* 1645. *in* 12. — Eben daselbst *presso Antonio Buli-*

fon 1674. *in* 12. — *Roma per Bartolommeo Lupardi* 1679. *in* 12. * (Diese Ausgabe hat Galiani nicht gesehen.) — *Napoli per Michele Luigi Muzio* 1714. *in* 12. * — Daselbst bei demselben 1722. *in* 12. Diese beiden lezten Ausgaben, welche nach der von 1674. gemacht sind, sind weniger felerhaft als die übrigen, und leichter zu finden. Uebrigens sind alle ziemlich schlecht in Papir und Druk. Man hat auch eine etwas abgekürzte Uebersezung dieses Volksbuches in gutem Italiänisch, unter dem Titel. *Il Conto de' Conti, trattenimento a' fanciulli, trasportato dalla Napoletana all' Italiana favella etc. In Napoli* 1769. *in* 12.

Amor giusto. Egloga pastorale in Napoletana e Toscana lingua, di Silvio Fiorillo Comico, detto il Capitan Mattamoros. Milano per Pandolfo Malatesta, 1605. *in* 8. — *Napoli per Ottav. Beltramo*, 1625. *in* 12. *in ter. ri.*

Le Muse Napoletane, Egroche di Giannalesio Abattutis (Giambattista Basile). Napoli 1635. — Daselbst *per Camillo Cavalli* 1647. — daselbst *per Gio Francesco Paci* 1669. — daselbst *par Francesco Massaro* 1678. — daselbst *per Giacinto Musitano* 1703. * — und *per Gio. Palmiero* 1719.

Opere di Giulio Cesare Cortese in lingua Napoletana. Die Werke dieses Verf. sind folgend: *Micco Passaro nnamorato, Poema eroico.* — *La Rosa, favola.* — *La Vajasseide, poema.* — *Li travagliuse ammure de Ciullo e Perna.* — *Viaggio di Parnaso, poema.* — *Lo Cerriglio incantato, poema eroico*; nebst einigen Briefen in Prosa und Versen von den Jaren 1610 und 1614, welche seine ersten Arbeiten zu sein scheinen. Die oben genannten Werke sind zum erstenmale einzeln gedrukt worden, nämlich: *La Rosa, Chelleta Poselepesca, che nno Toscanese diceria. Favola Boschereccia o Pastorale, per Ferrante Maccarano* 1621 und 1625. *in* 12. — ebendas. *per Ottavio Beltrano* 1635. *in* 12. — und *in Roma per Camillo Cavallo* 1648. *in* 12. *Viaggio di Parnaso per Nicola Misurini* 1621. *in* 12. — *La Vajasseide per Ottavio Beltrano* 1628. *in* 12. — *Le travagliuse ammure de Ciullo e Perna,* von demselben 1632. *in* 12. — *Il Micco Passaro,* von dems. 1633. *in* 12. — *Il Ctrriglio incantato, per Camillo Cavallo* 1645. *in* 12. Nach diesen einzelnen sind noch vier Ausgaben der sämtlichen Werke gemacht worden, von denen die lezte die zu sein scheint, welche *Novello de Bonis* 1666. *ad istanza di Adriano Scultore all' insegna di S. Marco*, gemacht hat, und welche

von allen die schönste und zierlichste, aber auch äusserst selten ist. Ein Nachdruk derselben * ward zu Anfange des vorigen Jahrhunderts *in Napoli per i fratelli Muzii stampatori*, aber one Angabe des Drukers oder Verlegers, gemacht, auf deren Titel man die übertriebene Angabe liest, dass es die XVte Ausgabe sei. Dieser Nachdruk ist sehr correkt und nicht selten, aber weit weniger schön als die obige Ausgabe de *Bonis* von 1666.

* *Il Pastor fido in lingua Napoletana di Domenico Basile. Napoli per Egidio Longo*, 1628. *in* 12. Die einzige Ausgabe, die von diesem travestirten *Pastor fido* gemacht worden; sie ist deshalb auch sehr selten. Der Verf. kündigt in der Vorrede noch folgende Werke an: *Lo dottore allo sproposito. — L'ospitale de li pazze. — La casa de la gnoranzia. — La defensione de li Poete Napoletane contro Trajano Boccalino, e Giulio Cesare Caporale nnanze ad Apollo*; aber Galiani hat von ihrer wirklichen Erscheinung keine Kunde erhalten können.

La Tiorba a Taccone de Felippo Sgruttendio di Scafato. Napoli per Camillo Cavallo 1646. *in* 8. Nicodemi führt diese Ausgabe als die erste an. Eine andere von Galiani nicht angeführte Aus-

gabe ist die *Napoli per Francesco Mollo* 1678. * — eine dritte *per Giacinto Musitano* 1703. *in* 8. ist sehr häslich und fehlerhaft gedrukt. Dieses *Canzoniere* ist in zehn Theile oder *corde* getheilt, deren die sechs ersten Sonette, und die vier folgenden Canzoni enthalten.

Giambattista Valentino hat mehrere Gedichte in dieser Mundart geschrieben. Sie heissen:

1) *Napole scontrafatto dopo la peste*, ungefähr 200 Stanzen in ottave rime. Die erste Ausgabe ist von 1665. *in* 8. eine zweite bei *Cristofaro Migliaccio*, *in* 12. gedrukt, ist von 1759.

2) *La mezza canna*, gleichfalls in ottave rime, in 4 Gesängen, von dem Verf. *palmi* genannt, um das Gleichnis des *mezza canna* fortzuführen. Die ersten drei Gesänge haben jeder 148 Stanzen, der lezte, in Form eines Dialogs zwischen *Masillo* und *Tita*, hat 154 Stanzen.

3) *Lo vasciello de l'Arbascia, poemetto che serve di proemio alla Mezza Canna, Napoli per Lucantonio di Fusco* 1669, *in* 8. Das Gedicht hat 108 Stanzen, nächstdem eine Vorrede in Napolitanischer Prose, und einen Anhang von sechs Sonetten im Napol. Dialekt von verschiedenen Verfassern. Einen andern Ab-

druk one die sechs Sonette, den Galiani nicht anführt, gibt es von *Michele Luigi Muzio* 1695. *in* 12. * und ein drittes gleichfalls one die Sonette *presso il Valieri*, ist von 1752.

4) *La Cecala Napolitana Poema in ottava rima, contenente la difesa della mezza canna,* von 101 Stanzen. Die erste Ausgabe dieses Gedichts ist vor 1678 herausgekommen, die zweite *per Gianluise e Pietro Buono* 1697, *in* 8. und eine dritte bei *Domenico Raillard* 1722. *in* 12.

5) *Lo commanno d'Apollo*, von 115 Stanzen.

6) *La Galleria segreta d'Apollo*, von 190 Stanzen. In der ersten Stanze des Gedichts *Lo Vasciello de l' Arbascia*, sagt der Verf. dass er eine Beschreibung der Pest in *versi sdruccioli* verfasst habe; diese ist aber nicht bekant geworden, wenigstens hat *Galiani* keine Kunde davon auftreiben können.

* *L'Agnano Zeffonato, poema aroico, d'Andrea Perruccio, dedecato a lo Ilustrissimo Segnore D. Pietro Palommera e Velasco, Videtore de le Galere de Napole. Co la Malatia d'Apollo de lo mmedesimo. In Napoli per Gio. Francesco Paci* 1678. *ad instanza di Francesco*

Massari. in 12. Gedicht von sechs Gesängen in ottava rima. Zu Anfange vor der Vorrede stehen acht Sonette verschiedener Verfasser, davon sieben im Napolitanischen Dialekt. Das angehängte Gedicht, *la Malatia d'Apollo* betitelt, ist eine Idille. Diese erste Ausgabe ist unkorrekt und hässlich, aber äusserst selten zu finden. Das Gedicht gehört zu den vorzüglichsten in dieser Mundart.

La Posillecchcata de Masillo Reppone de Gnanopole. 1684. Der wahre Name des Verf. ist *Tommaso di Polignano.* Das Werk enthält fünf Novellen. Eine zweite Ausgabe desselben machte *Cristofaro Migliaccio* 1751. *in* 8.

* *Lo Tasso Napoletano, zoè la Gerusalemme libberata de lo Sio Torquato Tasso, votato a llengua nosta da Grabiele Fasano etc. Napole le 15 Aprile* 1689. *a la stamparia di Jacovo Raillardo, in fogl.* mit dem italienischen Text des Originals zur Seite; unten stehen auf jeder Seite die Erklärungen der vorkommenden Wörter und Redensarten, doch sind manche sehr nöthige übergangen, und statt ihrer überflüssige beigebracht. — Zweite Auflage *per Michele Luigi Muzio,* 1706. *in* 12. one den italienischen Urtext, und mit etwas veränder-

ter Schreibung. — Aufs neue gedrukt *per Francesco Ricciardo* 1720. *in fogl.*

L'Eneide di Virgilio Marone, trasportuta in ottava rima napoletana del Sign. Giancola Sitillo. In Napoli 1699. *presso Domenico Antonio Parrino, Tomi II. in* 12. Mit dem lateinischen Original zur Seite. Der Name des Verf. ist eigentlich *P. Nicola Stigliola.* — Aufs neue gedrukt ebendas. *da Raffaele Gessari* 1770. *in* 12. * Am Ende des Werks finden sich mehrere Wörter der Napolitanischen Mundart, aber oft unglüklich, erklärt. Die Uebersezung ist mittelmässig.

* *Il Fingere per vivere, com. del Sig. Rafaele Tauro. In Napoli* 1711. *in* 12. *Boldone*, ein Koch spricht in Napolit. Mundart. Diese Komödie findet sich in des Allacci Dramaturgie nicht.

Delle Centurie poetiche di Ferdinando Boccosi. Centuria piacevole. Napoli 1714. *presso Paolo Severini. in* 8. In dieser Samlung von Gedichten findet man 28 Sonette und 6 Madrigale in napolitanischer Mundart. Dies Werk ist äusserst selten.

* *La Sporchia dello bene, o sia l'Aosanza posta ncanzona da Santillo Nova. Napoli* 1716;

und aufs neue 1720 *presso Muzio*, *in* 12. Des Verfassers warer Name ist *Santo Villano.* Das Gedicht hat fünf Gesänge, und ist an sich sehr mittelmässig; aber da nach diesen beiden keine weitere Auflagen davon gemacht worden sind, so ist es sehr selten.

La Ciucceide, o pure la Reggia de li Ciucce consarvata. Poemma arrojeco Napoli 1726, *per Gennaro Muzio*. *in* 8. In der Zueignung nennt sich der Verf. *Arnoldo Colombi*, aber sein wahrer Name ist *Nicolo Lombardi.* Dis ist eins der vorzüglichsten Gedichte in dieser Mundart.

Poesie diverse di Giacomo Antonio Palmieri di Napoli, Accademico stellato, divise in quattro parti. In Napoli 1729. *presso Stefano Abbate. in* 8, Im dritten Teile dieser Samlung von Gedichten findet man 12 Sonette, ein Madrigal, einen Brief in Versen und *quattro Cartelli per le quattriglie de Carnevale dell' anno* 1715. in napolitanischer Mundart.

* *Varie Poesie di Niccolò Capasso, primario professore di leggi nella regia università di Napoli. In Napoli* 1761, *nella stamparia simoniana*, *in* 4. mit des Verf. Bildnis. Diese sehr anständige Ausgabe enthält die lateinischen und Maccaronischen Gedichte des Verf., ein

kritisches Gedicht in *versi sdruccioli*, gegen Gravina's Ideen über die Tragödie gerichtet; sechs Sonette; und endlich die sechs ersten Bücher der Iliade, und einen Theil des siebenten' in diese Mundart travestirt. Alle obigen Gedichte sind satirischen Inhalts, und die Travestirung des Homers übertrift alle Versuche in dieser Gattung, welche die italienische Sprache aufzuweisen hat. Aber diese Samlung enthält nur einen kleinen Theil der vielen Gedichte *Capasso's*, des besten Dichters in dieser Mundart.

I Sonetti in lingua Napoletana di Niccolò Capassi etc. ora per la prima volta pubblicati e dichiarati nelle voci oscure e nelle sentenze. Volumi II. contenuti in un Vol. in 12. 1789. one Namen des Verlegers. Diese Sonette sind alle satirisch, die Erklärungen sind gut, aber für die, welche der Mundart nicht kundig sind, unzureichend.

La Violeida spartuta tra Buffe e Vernacchie de chi se l'ha meritate. Soniette da chi è amico de lo ghiusto. in 12. One Drukort, Verleger und Jahrzahl, aber nach Galiani's Vermutung vor 1730 in Napoli gedrukt.

La Fuorfecę, ovvero l'Ommo pratteco co li dieci quatre de la Galleria d'Apollo. Opere di

Biaso Valentino. Napolí per Felice Mosca 1748. *in* 8. 480 Seiten. Es ist nur diese einzige Ausgabe davon vorhanden.

Le binte rotola de lo Valanzone, azzoè Commiento ncoppa a le binte norme de la chiazza de lo Campejone. A Napoli 1746. *per Gianfrancisco Pace in* 8. Ein Gedicht von 20 sehr kurzen Gesängen; der Verf. war *Nunziante Pagano*, ein napolitanischer Advokat, und an Gestalt, Geberden uud Betragen ein geborner Buffone; daher er durch das Hersagen seiner Gedichte ausserordentlichen Beifal erwarb, der aber verschwand als dieselben gedrukt zu lesen waren.

Batracomiomachia d'Omero, azzoè la vattaglia ntrà le rånonchie e li surece de lo stisso Autore. A Napoli 1747. *per Gianfrancesco Paci.*

La Fenizia chelleta traggecomeca dello stesso autore. Napoli 1749, *per Francisco Ricciardi, in* 8. Eine Nachamung der *Rosa* des *Cortese*, aber mit tragischem Ausgange: Der Verf: hat ausser den obigen noch zwei andere Gedichte geschrieben, des eine betitelt: *sulle antichità della Cava*, und das andere: *la mortella d'Orzolone*: das lezte ist 1748, *in* 8, *in Napoli* gedrukt. Galiani hat es nicht gesehen.

* *Le Favole de Fedro, liberto d'Augusto, sportate in ottava rimma Napoletana etc. Con le nuote che rechiaranno lo senso e scommogliono la radeca de le pparole e de l'additte Napoletane, fatte da lo mmedesemo Autore. Parte primma, Napole* 1784. *in* 12. ob merere Theile davon gedrukt sind, ist dem Verf. dieses Verzeichnisses unbekant.

Collezione di tutti li poeti in lingua Napoletana per la prima volta raccolti, esattamente corretti ed in miglior forma impressi; aggiuntovi varie poesie inedite, etc. XXVIII Volumi in 12. *Napoli presso Giuseppe Maria Porcelli* 1789. Diese grosse Samlung enthält die nachstehenden Werke:

La Tiorba a Taccone. Vol. 1.

Le Opere di Giulio Cesare Cortese. Vol. 3.

La Ciucceide, o la reggia de li Ciucce consarvata. Vol. 1.

La Fruofece, ovvero l'ommo pratteco. Vol. 2.

L'Eneide di Virgilio in ottava rima, col testo latino a fronte. Vol. 4.

Lo Pastor fido. Vol. 1.

La Gierosalemme libberata. Vol. 2.

Poesie napoletane e maccaroneche di Niccolò Capasso. Vol. 1.

L'Agnano Zeffonato, e la Sporchia de lo bene. Vol. 1.

Le binte rotola de la Valanzone e la Batracommiomachia d'Omero. Vol. 2.

La Mortella d'Orzolone e la Fenizia. Vol. 1.

La Mezzacanna, la Cecala napoletana, e Napole scontrafatto. Vol. 1.

Lo Cunto de li Cunte, e le Muse Napoletane. Vol. 2.

La Violeide e la Posellecchiata de Masillo Reppone. Vol. 1.

Lo Mandracchio alletterato, asilejato, repatriato e nnammorato! la Scola cavajola; la scola curialesca, e lo Sciatamone mpetrato. Vol. 1.

Opere inedite diverse, colla Buccolica e Georgica di Virgilio, col testo a fronte. Vol. 2.

* *Vocabolario napoletano di Ferdinando Galiano, aumentato da Fr. Mazzarella Farao, ed aggiuntovi l'Eccellenza della lingua napoletana di Partenio Tosco.* Vol. 2. Diese beiden Werke werden weiter unten unter den Sprachlehren, Wörterbüchern u. s. w. der ital. Mundarten noch erwänt werden.

Die in dieser Samlung enthaltenen Werke sind auch einzeln zu haben.

XII. In der Paduanischen Mundart.

Il Comento Burlesco di Smerles da Reggio sopra il Dialogo chiamato Bughugnolo e Tonin, Opera non men dotta che giocosa. In Modena 1554. *in* 8. Der Dialog ist in *terza rima Padovana*, oder der Volkssprache nach *Pavana*, geschrieben und vol Anmut und Natur. Der Kommentar ist den *Signori Leccafan'a* zugeeignet, einer Geselschaft lustiger Brüder, die sich so nanten.

Rime in lingua rustica Padovana, di Magagnò, Menon, e Begotto. Venezia 1558, *in* 8. — und daselbst 1584; — und wiederum daselbst *per il Rizzardi* 1610, *in* 8. — und zum viertenmal daselbst, und *in Vicenza per Domenico Amadio* 1620. *IV Tomi in* 8. Die Verfasser hiessen eigentlich *Agostino Rava*, *Giambattista Maganza* und *Bartolommeo Rustichelli*, alle drei Vicentiner. Unter diesen Gedichten befindet sich auch eine Uebersezung des ersten Gesanges des *Orlando Furioso.*

Eine andere Uebersezung der drei ersten Gesänge des *Orlando Furioso* von einem Ungenanten ist gedrukt *in Venezia presso Egidio Regazzoli* 1572. *in* 8.

Anconitana. *Commed. di Angelo Beolco detto Ruzzante.* *In Vinegia per Stefano di Alessi* 1551. *in* 8. — ebendas. von dems. 1554. *in* 12. — und 1555. *in* 8. — und ebendas. *per Gio. Bonadio* 1565. *in* 8. mit den übrigen Werken des Verf. zusammen. — *In Vicenza per Georgio Greco* 1584. *in* 12. mit den übrigen Werken des Verf. — ebendas. *per gli Eredi di Perin Librajo* 1598. *in* 8. (in prosa)

Fiorina. *Commedia di Angelo Beolco, Padovano, detto Ruzzante.* *Venezia per Stef. di Alessi* 1556. *in* 8. — das. *per Gio. Bonadio* 1565. *in* 8. — *Vicenza per Giorgio Greco* 1584. *in* 12. (in prosa)

Floriana. *Commedia (in linguaggio del Contado di Padova), di Angelo Beolco, detto Ruzzante.* *Vicenza per gli Eredi di Perin Librajo* 1598. *in* 8. (in prosa).

Moschetta. *Commed. di Angiolo Beolco, detto Ruzzante.* *Venezia per Stef. d'Alessi* 1551. — und 1554. *in* 8. das. *per Gio. Bonadio* 1565. *in* 8. mit den and. Com. des Verf. — *Vicenza per Giorgio Greco* 1584. *in* 12. mit den a. Com. des Verf. — ebendas. *per gli Eredi del Perini Librajo* 1598. *in* 8. (in prosa).

La Piovana. *Com. ovvero Noello dell Tasco, di Angiolo Beolco, detto Ruzzante,* *Vinegia per*

Gabriel Giolito de' Ferrari 1548. *in* 8. — das. von dems. 1552. *in* 8. — das. *per Stefano di Alessi* 1558. *in* 8. — das. *per Gio. Bonadio* 1565. und 1584. *in* 8. mit den a. Com. des Verf. — *Vicenza per Giorgio Greco* 1584. *in* 12. mit den a. Com. des Verf. — das. *per gli Eredi di Perin Librajo*, 1596. und 1598. *in* 8. (in prosa).

La Rodiana. Com. di Ang. Beolco, detto Ruzzante. Venezia per Stef. d'Alessi 1553. *in* 8. — und das. *per Domenico de' Farri* 1561. *in* 8. und 1584. *in* 12. — ebendas. *per Gio Bonadio* 1565. *in* 8. mit den a. Com. des Verf. — und *Vicenza per Giorgio Greco*, 1584. *in* 12. — und das. *per gli Eredi di Perin Librajo* 1598. *in* 8. (in prosa). Obgleich diese Comödie, öfter unter dem Namen des *Ruzzante* gedrukt ist, so gehört sie doch eigentlich dem *Andrea Calmo* zu.

Vaccaria. Com. di Angelo Beolco, detto Ruzzante. Vinegia per Stef. di Alessi 1551. und 1555. *in* 8. — das. *per Domenico de' Ferrari* 1561. *in* 8. — das. *per Gio. Bonadio*, 1565. *in* 8. — *Vicenza per Giorgio Greco* 1584. *in* 12. — das. *per gli Eredi di Perin Librajo* 1595. *in* 8. (in prosa).

* *Dialogo facetissimo e rediculosissimo di Ruzante. Recitato a Fosson alla Caccia del* 1528. *In Vicenza appresso Domenico Amadio.* 1617. *in* 8.

* *Due dialoghi di Ruzzante in lingua rustica (Padovana), sentenziosi, arguti e ridicolosissimi. In Venezia appresso Domenico Amadio* 1617. *in* 8.

* *Tre Orazioni di Ruzzante recitate in lingua rustica alli illustrissimi Signori Cardinali Corsari e Pisani. Con uno ragionamento et uno sprolico insieme con una lettera scritta allo Alvarotto per lo istesso Ruzante etc. In Vinetia appresso Stefano de' Alessi in calle della Bissa, all' Insegna del Cavaletto* 1551. *in* 8. Am Ende des Briefes steht die Jarzal 1536. — Eine andere Ausgabe *in Vicenza appresso Domenico Amadio* 1617. *in* 8. *

* *Tutte le Opere del famosissimo Ruzante di nuovo con diligenza rivedute e corrette, ed aggiuntovi un Sonetto ed una Canzone dell' istesso autore etc. In Vicenza* 1617. *in* 8. Diese Samlung enthält 6 Comödien betitelt: *La Piovana; L'Anconitana; La Rhodiana; La Vaccaria; La Fiorina; La Moschetta; Dui Dialoghi; Dialogo;* und *tre Orazioni.*

Rime di Domenego Lampietti, detto Lenzo Durello, in lingua rustega Pavana, di nuovo stampate e con somma diligenza corrette. In Padova appresso Paolo Mejetti 1582. *in* 8.

Tuogno Figaro, Canzone e Smeregale in lingua Pavana. Pava 1590. *in* 4.

La Poesie di Bertevello dalle Brentelle unter diesen befindet sich auch eine Uebersezung des ersten Gesanges des *Orlando Furioso* in Paduanischer Mundart.

XIII. In der Peruginischen Mundart.

Cesare Patrizi hat in derselben die ersten beiden Gesänge der *Gerusalemme liberata* des *Torquato Tasso* übersezt, sie sind aber in Handschrift geblieben; Crescimbeni sagt, dass sie zu seiner Zeit sich im Besiz des Monsignore Marco Antonio Ausidei befanden.

XIV. In der Piemontesischen Mundart.

Von der Sprachlehre und dem Wörterbuche die für diese Mundart vorhanden sind, wird weiter unten die Rede sein. Ausser diesem ist in derselben wenig geschrieben und gedrukt. Seit 1492 findet sich jedoch schon ein Traktat über die Aritmetik in dieser Mundart zu

Turin gedrükt, desgleichen ein Band Komödien von *Giörs Arion* aus Asti, von denen sogleich ausfürlichere Nachricht erteilt werden wird, und ein Schäferspiel von *Bertromé Braida*, in welchem eine der handelnden Personen in diesem Dialekt spricht; ferner ist eine Komödie und merere Gedichte des Grafen *Piolet*, aber nur handschriftlich, vorhanden; und seit 1574 ein Versuch eines Piemontesischen Wörterbuchs von *Michel Vopisco*, einem gelehrten Napolitaner, wo die Wörter in lateinischer Sprache erklärt sind.

Das Bedeutendste in der Piemontesischen Mundart sind die Komödien des *Giangiorgio Arioni* von Asti in dem Dialekt seiner Vaterstadt, der von dem Turiner etwas abweicht. Diese Komödien oder Farsen kamen zuerst 1540 im Druk heraus; aber sie waren so beissend, anstössig, schmuzig und unsittlich, dass sie dem Verf. die Inquisizion über den Hals brachten, welche ihn merere Jahre ins Gefängnis sperren lies, aus dem er sich endlich nur dadurch wieder befreien konte, dass er sie durchaus umarbeitete, und alles Anstössige wegschafte. So umgearbeitet und gebilligt erschienen sie nun unter dem Titel:

Opera molto piacevole del No: M. Giò. Giorgio Arione Astesano, novamente e con diligenza

corretta e ristampata con la sua Tavola, in Venezia presso i Gioliti 1560. *in* 8. — Zum zweitenmal erschienen sie *in Asti appresso Virgilio Zangrandi* 1601. *in* 8. — und zum drittenmal *in Venezia* 1624. *in* 8. *da' superiori approvata e permessa.* Der Tarssen sind 10 an Zal; sie haben nachstehende Titel: 1) *Di Gina e di Riluce, due matrone ripulite, le quali volevano riprender la Giovane.* — 2) *Della Donna, che credeva aver una roba di Velluto dal Franzese alloggiato in casa sua.* — 3) *De doe Vecchie, le quali feceno acconciare la Lanterna e il Soffietto.* — 4) *Di Nicora e di Sebrina sua Sposa, che fece il figlio in capo del Mese.* — 5) *Di Zuan Zavattino, e di Beatrice sua mogliere, e del Compare Galvano ascoso sotto il grometto.* — 6) *Di Perone e di Cheirina, Marito e Mogliere, che litigarono insieme per un petto.* — 7) *Del Franzoso alloggiato all' Osteria del Lombardo.* — 8) *Dell' uomo e de' suoi cinque Sentimenti.* — 9) *Sopra il litigio della roba di Nicolao Spranga Astesano, caligaro.* — 10) *Del Braco, e del Milanese innamorato in Asti.* Diesen 10 Farssen sind noch andere komische Poesien desselben Verfassers angehängt, sie heissen: *Sentenza in favore di due Sorelle sposa contra el Fornaro del Prumello*; — *Frottola delle donne*; —

Due Canzoni su certa lite stata in Asti; — *Maccaronea contra Maccaroneam Bassani*, in maccaronischen Hexametern; nebst einigen andern Sächelchen. — Die oben unter no. 5. angefürte Farsse: *Di Zuan Zavatino etc.* ist auch besonders gedrukt *in Turin appresso Stefano Munzolino* 1628. *in* 12.

Poesie in lingua Piemontese di Maurizio Pipino, Medico. Der Verf: erwähnt ihrer in seiner Grammatik der Piemontesischen Mundart.

XV. In der Römischen Mundart.

Annali di Lodovico Bonconte. Monaldesco dall' anno 1328, *fino al* 1340. Ein Fragment abgedrukt in Murat. Rer. It. Script. T. XII. p. 527 — 542. Das Origin. Mspt. befindet sich in der Wiener Bibliothek.

* *Vita di Cola di Rienzo, Tribuno del Popolo Romano, scritta in lingua volgare Romana di quell' età; da Tomao Fiortifiocca, Scriba senato etc. Bracciano per Andrea Fei, stampator ducale* 1624. *in* 12. — und nochmals von demselben ebendas. 1631. in 12. *

* *Il Maggio Romanesco, ovvero Il Palio conquistato, poema epicogiocoso nel linguaggio del*

Volgo di Roma, di Gio. Camillo Peresio: In Ferrara, per Bernardino Pomatelli 1688. *in* 8. In ottave rime.

* *Il Meo Patacca, overo Roma in feste nei Trionfi di Vienna, poema giocoso nel linguaggio Romanesco, di Giuseppe Berneri Romano, Accademico infecondo.* In Roma a spese di Pietro Leone 1695. in 8. In ottave rime.

La finta Cameriera, Divertimento giocoso per Musica, d'autore incerto. Roma per Gio. Zempel 1738. *in* 12.

* *La libertà Romana acquistata e defesa, Povema eroicomico de Benedetto Miccheli Romano (ditto innele su' Povesie Romanesche Jachella de la* Lenzara*). Didicato al nobilissimo Popolo Romano* 1765. Die sehr sauber geschriebene Originalhandschrift besizt der Verf. dieser Studien. Das Gedicht ist nie gedrukt worden, und warscheinlich nur in dieser einzigen Handschrift vorhanden. Es besingt die Vertreibung der Tarquinier aus Rom in 12 Gesängen. Unter dem Text jeder Seite sind die Wörter und Redensarten erklärt.

* *Povesie in lengua Romanesca, scritte da Benedetto Micchele Romano, in Roma* 1767.

in 4. Originalhandschrift des Dichters von gleicher Zierlichkeit wie das obige Gedicht und gleichfals im Besiz des Verfassers dieser Blätter. Sie enthalten 80 *Sonette*, eine *Canzone* und das Bruchstük eines *Ditirambo*. In diesen beiden Werksn ist die Mundart des gemeinen römischen Volks äusserst treu nachgebildet.

Unter den *Commedie di Gio. Gherardo de' Rossi. Tomi IV. Bassano* 1790 — 1798. sind merere in welchen die Bedienten im römischen Dialekt sprechen. So wie diese Komödien überhaupt treffende Gemälde Römischer Sitten enthalten.

Sanesischen oder
XVI. In der Sienesischen Mundart.

In dieser Mundart schrieben die Akademiker welche sich *gl' Insipidi* und *i Rozzi* nanten, und im XV. XVI. und XVII: Jarhunderte blüheten, eine grosse Anzal von ländlichen Lustspielen und Farssen, die meistens in Siena aufgeführt und auch gedrukt worden. Ihre zal mag sich wol gegen 150 belaufen; aber es ist sehr schwer, jezt noch welche davon aufzutreiben; selbst den grösten Bücherkennern sind nicht alle bekant geworden. Die nachstehenden finden sich beim *Allacci* in der zwei-

ten Ausgabe seiner *Dramaturgia*, *Venezia* 1755. verzeichnet.

Amicizia. Egloga pastorale, *di Bastiano di Francesco*, *Sanese. Siena per Gio. di Alessandro* 1543. *in* 8.

Aurora. Favola boschereccia del Dilettevole (*Benvenuto Flori*); *Sanese, della Congrega de' Rozzi. Siena per Matteo Florini* 1608. *in* 4. *in versi.*

Il Batecchio, *Commedia di Maggio del Fumoso* (*Silvestro Cartajo*) *della Congrega de' Rozzi. Siena* 1549. *in* 8. *in versi.*

Beco e Fello, *Com. di due contadini*, *in* 8. *in v.* — und *Firenze presso Matteo Galassi* 1580. *in* 8.

Bel Corpo. Commedia, *di Ascanio Cacciaconti Sanese, nella Congr. de' Rozzi detto lo Strafalcione. in ter. ri.* (*Allacci* Allacci zweifelt dass sie gedrukt worden sei.)

Bernino. Egloga rustic. di Pier' Antonio dello Stricca Legacci della Congr. de' Rozzi. Siena per Simeone di Niccolò 1516. *in* 8. *in ter. ri.*

La Biagia da Dicomano. Firenze 1557. *in* 8. und 1576. *in* 8. *in v.* — und daselbst *per Gio Baleni* 1584.

Il Bicchiere. Com. contro l'avarizia di Mariano Maniscalco da Siena. Siena 1544. *in* 8. und daselbst 1578. *in* 8. *in terze r.* — und *in Firenze nel Garbo* 1572. *in* 4.

il Bifolco. Com. villanesca di Pietro Ulivi, da Scarperia. Firenze. 1549. *in* 8.

Bisquilla. Egloga pastor. di Maggio, di Alessandro Sozzini, gentiluomo Sanese. Fermo, per Sertorio de' Monti 1588. *in* 8. *in v.*

il Bruscello ed il Boschetto. Dialoghi del Falotico (Giambattista Sarto) della Congr. de' Rozzi. Siena appresso Luca Bunetti 1574. *in* 8. und das. 1583. *in* 8.

Catzagallina. Com. rustic. dello Strafalcione della Congrega de' Rozzi. Siena 1550. *in* 8. — und ebendas. *alla Loggia del Papa* 1580 *in* 8.

Candia. Egloga pastor. di Francesco Fonso da Castiglione. Siena per Michelagnolo di Bartolommeo. 1524. *in* 8.

Capitolo alla Villana, del Fumoso della Congr. de' Rozzi. Ist in Siene 1583 zusammengedrukt mit den beiden Dialogen *Bruscello* und *Boschetto.*

Capotondo. Com. rusticale composta dal Fumoso de' Rozzi. Siena 1550, *in* 8. und 1557. — und 1558. *in* 8. *ter. rim.*

Celifila. Com. pastor. del Dilettevole della Congr. de' Rozzi. Siena per Matteo Florini 1611. *in* 12. *in v.*

Cicro. Egloga pastor. de Pier' Antonio dello Stricca Legacci della Congr. de' Rozzi. Siena

appresso S. Viglio 1538. — und 1546. *in* 8. *in ott. ri.*

Cilombrino. Egloga rustic. di Pier' Antonio dello Stricca Legacci della Congr. de' Rozzi. Siena 1521. *in* 8. — und das. *per Niccolò di Pietro di Guccio*, 1543. *in* 8. — und *Lion* 1571. *in* 8. *in ter. ri.*

Coltellino. Com. rustic. (theils in ottava, theils in terza rima) *di Nicolò Campani, detto Strascino della Congr. de' Rozzi di Siena. Siena per Francesco di Simone Bindi*, 1543. — und 1577. *in* 8. und daselbst *alla Loggia del Papa* 1608. *in* 8. — und *Firenze presso Jac. Pocavanzi* 1581. *in* 8.

Commedia di un Villano e di una Zingana che dà la Ventura. D'incerto autore. Firenze 1562, *in* 8. *in v.*

Commedia d'un Cicco e d'un Villano, del Falotico, della Congr. de' Rozzi. Siena in 8. *in v.*

il Consiglio Villanesco. Mascherata sopra tutte l'arti; del Desioso della Congr. degl' Insipidi di Siena. Siena, 1583. *in* 8. *in v.*

la Contenzionè di Mona Gostanza e di Biagio Contadino, Siena 1543. *in* 8. *in v.*

Danno dato con le capre al contadino. Egloga d'incerto autore della Congr. de' Rozzi. Siena per Gio. di Alessandro e Comp. 1546. *in* 8. *in ter. ri.*

Despetti d' Amore. Tragedia di Francesco Fonsi da Castiglione. Siena per Michel Angiolo di Bar. 1520. *in* 12. *in v.*

Dialogo fra un Salimbanco ed un Contadino, del Falotico della Congr. de' Rozzi. Siena per Silvestro Marchetti 1603. *in* 4. *in ter. ri.*

Discordia d'Amore. Com. rustic. del Fumoso della Congr. de' Rozzi. Siena per Francesco di Simone 1550. *in* 8. *in ter. ri.*

I disuguali amori. Com. pastor. del Dilettevole (Benvenuto Flori) della Congr. de' Rozzi, Siena per gli eredi del Florini 1614 und 1615. *in* 12. *in v.*

Egloga rusticale, composta 1519. *di Leonardo di M. Ambrogio,* alias *Marcolino. Siena per Francesco di Simone, in* 8.

Egloga rusticale di Grecchio e del Vescovó, d'incerto autore. Siena per Antonio Marzocchi 1542. *in* 8. *in ter. ri.* — und 1554. *in* 8.

la Fantesca. Com. di Bastiano di Francesco Linajuolo, Sanese. in 8.

la Farvalla. Commedia di Antonio Maria, Cartajo di Siena, nella Congr. de' Rozzi detto lo Stecchito. Firenze, nel Garbo 1572. *in* 8. — und *Siena* 1580. *in* 8.

Farsetta di Maggio, di Lionardo di Ser Ambrogio, alias *Mescolino, della Congr. de' Rozzi. Siena.* 1519. *in* 8. — und das. *per Francesco di Simone* 1543. *in* 8. *in ter. ri.*

Filastoppa. Com. di *Ascanio Cacciaconti*, nella Congr. de' Rozzi detto lo Strafalcione. Siena 1610. in 8. in v. — und *Firenze* one Jargal in 8.

la Filippa. Fav. rustic. di *Silvio Forteguerri*. Siena per Silvestro Marschetti, 1605. in 8.

Fortuna. Com. di *Jacopo di Bientina*, Cerusico Florentino. Fiorenza nel Garbo 1573. in 8. in ter. ri. und das. per Battista Pagolini 1581. in 8.

la Fortunia. Com. del *Desioso* della Congr. degl' Insipidi di Siena. Siena alla loggia del Papa, 1583. in 8. in ter. ri.

la Gelosia. Com. di *Pier' Antonio Franceschi*, Abate di Caserta. In Siena per Francesco di Simone 1518. in 8. — und daselbst 1549. in 8. — und *Firenze* nel Garbo. 1572. in 8. in r.

Ghirello. Com. carnevalesca, dello *Stecchito* della Congr. de' Rozzi. Siena per Michelagnolo di Bernardino 1533. in 8. in ter. ri.

Giambarda. Com. col Lamento del Signore di Faenza, d'incerto autore. in 8. in v.

il Giusto Inganno. Com. del *Desioso* della Congr. degl' Insipidi. Siena alla loggia del Papa 1583. in 8. und *Ancona* per Francesco Salvioni 1585. in 8. in ter. ri.

Gruppetto di Fiori. Com. di *Francesco Benedetti*, detto lo Scompagnato della Congr.

de' Rozzi. Siena per Ercole Gori 1622. *in* 4. *in ter. ri.*

gl' Inganni villaneschi. Egloga rusticale del Desioso della Congr. degl' Insip. Siena 1576. *in* 8. *in ter. ri.*

Intrighi amorosi. Com, villesca del Desioso, Insipido Sanese. Siena alla loggia del Papa 1587. *in* 8.

il Ladro Cacco. Fav. pastorale del Desioso, Insipido Sanese. Venezia per Gio. Battista Ciotti 1583. *in* 8. — und daselbst *per Girolamo Carampello* 1597. *in* 12. — ebendas. *per Lucio Spineda* 1606. *in* 12. — und *in Orvieto per Michelagnolo Fei e Rinaldo Rauli* 1621. *in* 12. *in v.*

Liberazione d'Amore. Com. rustic. di Maggio, del Desioso, Insip. Sanese. Siena alla Loggia del Papa 1676. und 1606. *in* 8. *in ter. ri.*

Lilia. Com. pastor. d'Incerto. Firenze per Jacopo Pocavanzi 1582. *in* 8. und das. *alle scalee della Badia;* und *in Firenze e Pisa presso Leonardo Zeffi.* in prosa.

Lite amorosa, Egloga (von einem Akt) *di Gio. Francesco di Jacopo Contrini dal Monte Sansovino, della Congr. de Rozzi di Siena. Siena per Francesco di Simone* 1550. *in* 8. — und *Venezia per gli eredi di Marchiò Sessa* 1568. *in* 12. — und *Fiorenza nel Garbo.* 1572. *in* 8. *in ter. ri.* In dieser Komödie

kommen auch zwei Spanier vor, die ihre Sprache reden.

Magrino. Com. di Nicolò Campani genant *lo Strascino accad. de' Rozzi di Siena. Fiorenza nel Garbo* 1572. *in* 8. — und *Siena* 1581. *in* 8. *in v.*

il Malfatto. Com. *rozza ed amorosa, di varj autori, tutti della Congr. de Rozzi di Siena. Siena* 1574. und 1577. *in* 8. *in ter. ri.*

la Mascherata, intitolata la sposa che va a Marito, del Falotico (Giambattista Sarto) della Congrega de' Rozzi. Siena ohne Jarzal und Verleger, *in* 12. *in ter. ri.*

Mascherata di cinque villani con le mogli, del Dilettevole della Congr. de' Rozzi. Siena per i Florini 1615. *in* 12. *in ter. ri.*

Mascherate piacevoli e rusticali del del Desioso della Congr. degl. Insipidi. Siena 1588. *in* 8. — und das. *alla Loggia del Papa* 1622. *in* 12. *in ott. ri.*

Mecoccio, che ha perso il cuore, e vallo cercando. Egloga rusticale, d'Incerto, della Congr. de' Rozzi. Siena per Antonio Mazzocchi 1544. *in* 8. *in ter. ri.*

Mezucchio. Egloga rusticale, di Pier' Antonio dello Sericca Legacci, della Congr. de' Rozzi. Siena, per Antonio e Nicolò Impressori 1544. *in* 8. *in v.*

il Mogliazzo fatto da Begio e Lisa. Com. rustic. aggiuntovi un capitolo della Gelosia, di Marcello di Giovanni Roncaglia, da Sarteano, Siena, ad istanza di Gio. d'Alessandro e Comp. 1537. *in* 8. — und ebendas. *per Callisto di Simone* 1548. *in* 8. *in v.*

la Monaca, Commedia di Mariano Maniscalco di Siena. Siena per Michele di Ber. 1533. *in* 8. und ebendas. *ad inst. di Gio. di Alessandro* 1543. *in* 8.

Moti di Fortuna. Com. di Mariano Maniscalco Sanese della Congr. de' Rozzi. Siena 1525. *in* 8. — und *Venezia per Francesco Garone* 1527. *in* 8. — und *Firenze per Bartolommeo Sermartelli* 1569. *in* 8. *di var. metro.*

il Muratore. Com. rustic. e Lombarda, nella quale si contiene come un Villano e un Muratore si partono da lavorare per voler diventar ricchi, e come furono fatti ricchi; ed una Epistola d'Amore, d'Incerto. Siena ad inst. di Gio. di Alessandro 1551. *in* 8.

Nicola. Egloga rustic. di Pier Antonio dello Stricca Legacci Sanese della Congr. de' Rozzi. Siena per Antonio Mazzocchi 1545. *in* 8.

l'Ortolana. Egloga rusticale. Com. piacevole d'incerto Autore. Siena ohne Jarzal, *in* 12. und *Firenze* 1562. *in* 8.

Pannecchio. Com. di Maggio, del Fumoso della Congr. de' Rozzi. Siena, in 12. *in ter. ri.*

del Parentado fatto con Mariotto e Guasparino. Egloga rustic. *d'incerto autore della Congr. de' Rozzi. Siena per Antonio Mazzocchi* 1544. *in* 8. *in ter. ri.*

la Partigione. Egloga alla Martorella, *di Leonardo di Ser Ambrogio*, genant *Mescolino. Siena per Simone di Niccolò.* 1511. *in* 8. und das 1531. *in* 8.

la Pasquina. Com. rustic. d'autore incerto. Siena. in ter. ri.

la Pastinaca e Mea. Dial. rustic. del Falotico della Congr. de' Rozzi (*Gio. Batt. Sarto*). *Siena per Silvestro Marchetti* 1604. *in* 8. *in ter. ri.*

Pelagrilli. Commedia di Ascanio Cacciaconti della Congr. de' Rozzi di Siena. Siena ad istanza degli eredi di Gio. d'Alessandro 1552. — und *Firenze* 1573 *in* 8. — und *Siena alla loggia del Papa* 1605. *in* 8.

il Pescatore. Com. rustic. molto dilettevole di Marcello Roncaglia da Sarteano della Congr. de' Rozzi. Siena per Francesco di Simone e Comp. 1547. *in* 8. — und *Firenze nel Garbo*, 1572. *in* 8. *in ter. ri.*

Don Picchione. Com. rustic. di Pier' Antonio della Stricca Legazzi Sanese. Siena pressa a S. Viglio 1556. *in* 8.

il Pidinzuolo. Com. rustic. composta per Tul

di Tale ad instanzia de' Tali. *Siena presso a S. Viglio* 1546. *in* 8. *in v.*

Pietà d'Amore. *Com.* *di Marcello Roncaglia do Sarteano, della Congr. de' Rozzi.* *Siena ad istanza di Gio. di Alessandro* 1542. *in* 8.

la Pietà d'Amore. *Com. di Mariano Maniscalco della Congr. de' Rozzi.* *Siena presso S. Viglio* 1545. *in* 8. — und *Firenze nel Garbo* 1572, *in* 8. — und *Siena in* 8. — und *Firenze alle scale di Badia.* *in* 8. *in ter. ri.*

Piglia il Peggio. *Comm. di Gio. Roncaglia da Sarteano della Congr. de' Rozzi.* *Siena alla loggia del Papa.* 1580. *in* 8. *in ter. ri.*

la Pippa. *Egloga pastor. d'incerto autore della Congr. de' Rozzi.* *Siena in* 8.

Porcello fatto per Monna Fiorina. *Egloga rustic. d'incerto autore della Congr. de' Rozzi.* *Siena* 1536. *in* 8. — und ebendas. *ad inst. di Gio. di Alessandro* 1546. *in* 8.

Raccanello. *Com. rustic. del Falotico della Congr, de' Rozzi.* *Siena alla loggia del Papa* 1616. *in* 8.

il Ricorso de' Villani alle Donne contro i calunniatori etc. del Falotico della Congr. de' Rozzi. *Siena* 1576. — und *Firenze* 1577. *per Francesco Tosi*, *in* 8.

il Romito Negromante. *Com. pastor. di Angiolo*

Cenni, *Maniscalco*, *nella Congr. de' Rozzi detto il Risoluto. Siena* 1547. *in* 8. *in ter. ri.*

la Rossa. Com. di Angelo degli Oldradi della Congr. de Rozzi, Siena, *in* 8. *in ter. ri.*

il Saltafosso Com. d'incerto autore. Siena in 8.

la Savina. Egloga alla Martorella, *di Pier' Antonio Legacci*, *di Siena. Vinegia per Girolamo Pencio da Lecco.* 1528. *in* 8. — und *Siena per Antonio Mazocchi* 1545. *in* 8. *in ter. ri.*

Scanniccio. Commedia, *di Gio. Roncaglia Sanese della Congr. de' Rozzi. Siena per Francesco di Simone Bindi* 1543. *in* 8. — und *Firenze presso al Vescovado* 1559. *in* 8. — und ebendas. 1573. *in* 8. — und *Siena alla loggia del Papa* 1581. *in* 8. *in ter. ri.*

la Selvestra. Egloga alla Martorella, *d'incerto autore della Congr. de' Rozzi. Siena per Simone di Niccolò e Gio. di Alessandro* 1513. — und 1571. *in* 8. *in ter. ri.*

la Sembola. Com. d'incerto autore della Congr. de' Rozzi, Siena, *in* 8. *in ter. ri.*

Senafila. Com. pastor. del Desioso della Congr. degl' Insipidi di Siena. Siena 1576. *in* 6. *in ter. ri.*

il Solfinello. Com. rustic. di Pier Antonio dello Stricca Legacci della Congr. de' Rozzi. Siena in 8. — und *Firenze* 1573, *in* 8. — und

Siena alla loggia del Papa 1609. *in* 8. *in v.*

la Speranza d'Amore. *Com. pastor. e rustic. d'incerto autore. Siena ad ist. di Gio. di Alessandro* 1516. *in* 8.

gli Spettacoli d'Amore. Com. rustic. di Felice Arduini Sanese. Arezzo per Ercole Gori 1634. *in* 12. *in v.*

la Straccale. Egl. rustic. di Parentado di villa. di Pier. Antonio dello Stricca Legacci, della Congr. de' Rozzi. Siena per Francesco di Simone 1548. — und ebendas. 1581. *in* 8. *in v.*

la Strage in onor delle donne. Com. pastor. di Angiolo di Cenni, nella Congr. de' Rozz. detto il Risoluto. Siena 1547. *in* 8. *in ott. ri.*

lo Strascino. *Com. rustic. di Niccolo Campani Sanese della Congr. de' Rozzi. Venezia per Marchiò* Sessa 1551. *in* 8. und *Siena presso a* S. *Viglio* 1546. *in* 8. — und *Firenze, nel Garbo* 1572. *in* 8. *in ter. ri.*

Targone. Egl. rustic. di Lionardo di Ser Ambrogio detto Mescolino, della Congr. de' Rozzi. Siena per Francesco di Simone 1519. *in* 8. und ebendas. von dems. 1542. *coll' aggiunta del primo atto che nella prime edizione mancava. in ter. ri.*

Tiranfallo. Com. nuova Cornevalesca, del Fu-

moso della Congr. de' Rozzi. Siena 1546. — und 1548. — und 1577. *in* 8. *in ter. ri.*

Tita. *Com. rustic. alla Sanese, d'incerto autore* Siena 1631. *in* 8.

Tita. Egl. rustic. del Desioso della Congr. degl' Insipidi Siena *alla loggia del Papa* 1583. *in* 8. *in ter. ri.*

Tognin del Cresta. Egl. rustic. di Pier' Antonio Legazzi, Sanese Siena *per Francesco Bindi* 1544. — und 1549. *in* 8. — und one Ort, Verleger und Jar, *in* 8. mit dem blossen Titel: *Egloga rusticale. in ter. ri.*

Tonio e Pippo, Contadino e l'Oste. Com. d'incerto autore. in 8.

Torzone. Com. rustic. d'Incerto. Siena *per Antonio Marzocchi* 1545. *in* 8. *in ter. ri.*

Trabocco del Sacco. Egl. rustic. d'un gentiluomo Sanese. Siena 1572. *in* 8. *in ter. ri.*

il Travaglio. Com. del Fumoso della Congr. de' Rozzi. Siena alla loggia del Papa 1580. *in* 8. *in ter. ri.*

Trimpella trasformato, Com. rustic. di Ridolfo Martellini. Siena per gli Eredi di Matteo Florini 1618. *in* 8.

il Trionfo de' Pan Dio di Pastori. Opera rusticale composta a beneplacito di alquanti scolari etc. di Leonardo di Ser Ambrogio detto Mescolino della Congr. de' Rozzi. Siena dietro ollo Strascino 1546. *In* 8. *in ott. ri.*

il Vallera. Com. rustic. e pastor. *di Bastiano di Francesco Linajuolo della Congr. de' Rozzi.* Siena in 8. *in ter. ri.* — und Siena *presso* S. *Viglio* 1546. *in* 8.

la Vedova. Com. *del Risoluto della Congr. de' Rozzi.* (*Angiolo Cenni Maniscalco di* Siena) *Firenze* 1546. — und 1558. *in* 8.

il Vanto d'un Soldato di Antonio Pietro di Mico. Siena *presso a* S. *Viglio* 1546. *in* 8.

il Vizio muliebre. Com. *di Mariano Maniscalco di* Siena. *Venezia per Francesco Garone* 1527. *in* 8. — ebendas. *per Francesco Bindoni e Maffeo Pasini* 1537. *in* 8. — und *Firenze nel Garbo* 1572. *in* 8. *in ter. ri.*

La Rosa. *Tragicommedia rurale di Paolo Rossi. Macerata per Bastiano Marchesini* 1599. *in* 8.

Il Fraca. Com. *ridicolosa, per dar piacere ad ogni convito.* *Firenze* 1573. *in* 8. (Ein Akt in terzerime).

Contenzione di Mona Costanza e di Biagio Contadino, d'incerto autore. Siena 1543. *in* 8.

Il Commissario. Com. *rurale di Paolo Rossi Fermo per gli Eredi di Sartorio de Monti e Gio. Bombelli* 1596. *in* 8. (in Prosa).

Biagio Contadino, d'incerto Autore. *Firenze* 1553. *in* 4. — und ebendas. *appresso il Vescovado* 1570. *in* 4.

Bisquilla. Egloga pastor. di Maggio, composta a richiesta del Desioso Insipido, Accad. Sanese, e recitata in Roma 1580. *Fermo per Sertorio de' Monti* 1588. *in* 8.

Die nachstehenden Lustspiele in Sienesischer Mundart sind in des Allacci Dramaturgie nicht angefürt:

Assetta. Com. rustic. di Bartolom. Maniscalco della Congr. de' Rozzi Marocco (Parigi chez Prault fils etc.) 1756. *in* 8. *in v.*

Batocco. Farsa rustica, del Ravvisto della Congr. degl' Insipidi. Siena 1563. *in* 8.

Beco, Randello, e l'Oste. Firenze 1572. *in* 8. — und *Firenze presso Gio. Baleni* 1583. *in* 8. *in versi.*

Calindra. Com. del Risoluto da Siena.

Commedia pastorale e villanesca, del Damiano. Siena, 1519. *in* 8.

Commedia pastorale e villanesca. Siena, 1541. *in* 8.

Desiata Pace, di Angelo degli Olardi. Siena, 1549. *in* 8.

Farragine. Moscherata dell' Abbozato. Siena, *in* 4.

Inganni di Servitore, *di Marcello Roncaglia.* Siena 1538. — und 1542. *in* 8.

Nardo. Com. rustic. dello Stricca. Siena 1744. *in* 8.

Pulicane. Egloga rustic. dello Stricca. Siena 1517. *in* 8.

Sandrone, *Dello* Sregolato , *Accad:* Rozzo. Siena. *in* 8.

Sirengo. *Favola cacciatoria di Domenico Peri.* Siena 1606. *in* 8.

Trionfo della Pazzia e della Disperazione, del Desioso. Siena, *in* 8.

Venatoria. Egloga rustic. Siena *in* 8.

Villani trasformati in civettoni. Fireuze 1619. *in* 4.

Il curioso dialogo tra il tempo e Menandro Contadino. Siena 1606. *in* 8.

Masekerata rappresentata da' Rozzi , nella Venuta delle Altezze Serenissime *di Toscana a* Siena *nel* 1611. *del Dilettevole della Congr. de' Rozzi.* Siena 1615. *in* 8.

Cinnia. Egloga pastor. di Francesco Fonsi de' Rozzi. Fiorenza per Zanobi Cajozzi da Prato 1568. *in* 8.

La Meca. Egloga alla Martorella. Siena *per Michelangelo di Bart. F.* 1521. *in* 8.

Veglia Villanesca. Com. rustic. di Francesco Fonsi. Siena *per Michelangelo di Bart. F.* 1521. *in* 8.

Appetito vario. Egloga pastor. Siena *per Michelangelo di Bart. F.* 1521, *in* 8.

Strambotti rusticali, *e Contenzione di un Villano e d'una Zingara*, *di Bastiano di Francesco Linajuolo*, *de' Rozzi. Siena per Michelangelo di Bart. F.* 1520. *in* 8.

Partenio, *di Gio. Pollastra*; *de Rozzi. Siena per Michelang. di Bart. F.* 1520. *in* 8.

Billa. Egloga pastor. Siena per Gio. di Alessandro. 1518. *in* 8.

Egloga rusticale; *di Michelangelo.* One weitere Angabe, *in* 8,

Commedia rusticale in Moresca di Francesco Fonsi, *de Rozzi. Siena per Michelangelo di Bart. F.* 1521. *in* 8.

Flavia. Egloga pastor. Siena per Simione di Niccolo, one Jar. *in* 8.

Il Berna. Egloga rusticale di Niccolo Campani, *detto* Strascino; *de'* Rozzi. *Siena per Michelangelo di Bart. F.* 1520. *in* 8.

Scatizza. *Egloga alla Martorella di Pierantonio Legacci dello* Stricca, *de'* Rozzi. *Siena per Michelangelo di Bart. F.* 1523. *in* 8. — und nochmals *in* 8. one weitere Angabe.

Tognia, *del* Risoluto, *Sanese*, *de'* Rozzi. Roma *per Valerio Dorico.* 1558. *in* 8.

Delia, One weitere Angabe; gedrukt im XVI. Jarhundert, *in* 8.

Egloga rusticale di Niccolò Campana detto lo Strascino. *Siena per Gio. di Alessandro.* 1519. *in* 8.

XVII. In der Sardischen Mundart.

* *Il Tesoro della Sard gna ne' Bachi e Gelsi; Poema Sardo ed Italiano di Antonio Purqueddu Accademico del Collegio Cagliaritano. Cagliari* 1779. *iu* 8. *con rami*. Dis Gedicht hat drei Gesänge in ottave rime, und ist im Dialekt von Cagliari, oder der Campidanesischen Mundart geschrieben. Vor demselben befindet sich eine Vorrede, und am Ende eine Ode betitelt *Prosopopeia de sa Sardigna*; jedem Gesange ist die ital. Uebersezung nebst den nötigen Anmerkungen beigefügt. Das Buch ist prächtig gedrukt.

* *Saggio d'un Opera intitolata. Il ripulimento della lingua Sarda, lavorato sopra la sua analogia colle due matrici lingue la Greca e la Latina. Opera che contiene in un Volume I. Un preliminare discorso della coltivazione del Sardo Idioma. II. Un dizionario di Sarde voci, prese dal Greco, e spiegate in Italiano, Greco e Latino. III. Un altro dizionario di Sardi Vocaboli, tolti dal Latino, e spiegati in Italiano. IV. Una raccolta di poesie epiche, e liriche con voci puramente Sarde a prettamente Latine. Scritta da Matteo Madao Sacerdote. Cagliari,* 1782. *presso Bernardo*

Titard. in 4. Ob das grössere Werk, von dem dieses eine Ankündigung ist, wirklich erschienen sei, hat der Verf. nicht erfaren können.

* *Le Armonie de' Sardi. Opera dell' Abate Matteo Madao. Cagliari* 1787. *nella reale stamperia. in* 4. Der Verf. gibt in dem ersten Theile die Regeln an, nach welchen die älteren und neueren Sardischen Gedichte verfertigt worden, und im zweiten gibt er Beispiele und eine *Raccolta di varie Sardi poesie os composte di voci Sarde tolte dal Latino, ed ora senza studio fatte secondo il volgar modo di poetare in Sardo.* Die Sardische Sprache ist nämlich so reich an Worten die sich in ihr aus dem Lateinischen unverändert erhalten haben, dass es leicht ist, dergleichen Gedichte, die zugleich Sardisch und Lateinisch zu sein scheinen, zu verfertigen.

XVIII. In der Sicilianischen Mundart.

Einer der ersten, die in Sicilianischer Mundart gedichtet haben, war *Antonio Viniziani*, der um 1572 blühete; er dichtete nicht nur viele Oktaven die in den *Muse Siciliane* gedrukt sind, sondern es ist auch noch ein diker Band ungedrukter Gedichte von ihm vorhanden.

Ein anderer berümter Volks-Dichter dieser Insel hies *Vincenzo Auria* von Palermo. *Canzoni Siciliane* von demselben stehen im II. Theile der *Muse Siciliane;* in dem III. Theile derselben finden sich merere burleske Gedichte von ihm unter dem anagrammatischen Namen *Andreo Zanvicino;* endlich machte er auch eine Menge Gedichte geistlichen Inhalts, welche unter seinem waren Namen in dem IV. Theile der *Muse Siciliane* gedrukt sind.

Caso compassionevole occorso fra tre amanti, doi Milanesi ed uno Veronese, dove s'intende un gran lamento per la morte di tutti, pubblicato per Filippo Pettinesi, Siciliano *della città di Palermo. In Perugia per Vincenzo Colombara* 1605. *in* 8, Eine Romanze in Sicilianischen Ottaverime.

Le Muse Siciliane, *overo Scelta di tutte le Canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente. Tomi V. in Palermo. in* 12. Ist die volständigste Samlung Sicilianischer Gedichte verschiedener Verf. *Tom. I. In Palermo per il Bua e Portanova* 1645. *in* 12. * enthält die vorzüglichsten Gedichte der älteren Sicilianischen Poeten. Voran geht eine kleine Grammatik der Sizilianischeu Mundart, nebst einer kleinen Wörtersamlung. *Tom. II.* In *Pa-*

lermo per Decio Cirillo 1647. *in* 12. * enthält die besten Gedichte der Neueren. *Tom. III. In Palermo per il Bisagni* 1650. *in* 12. enthält die komischen und burlesken Gedichte der Aeltern und Neueren. *Tom. IV. In Palermo per il Bisagni* 1652. *in* 12. enthält die geistlichen Lieder jener sowol als dieser. *Tom. V. In Palermo per il Bisagni. in* 12. enthält alle vorzüglicheren Gedichte von grösserem Umfange, als *Capitoli*, *Egloghe*, *Canzonette etc.* der älteren und neueren Sizilianischen Dichter. Die *Muse Siciliane* sind aufs neue gedrukt *In Palermo per Giuseppe Bisagni* 1662. *in* 12.

La Bravazza. Commedia di Girolamo Gomes. Palermo per Pietro Coppola 1654. *in* 8.

Canzuni di Filippu II e III in lingua Siciliana di Michele Amodeo, di Meneo città della Sicilia. Sie sind angehängt der *Historia delli Miraculi di Nostra Signora d'Istria in ottavarima*; *Palermo per Gio. Antonio de' Franceschi* 1606. *in* 8.

Canzoni morali sopra motti siciliani del R. P. Don Paolo Catania, Abate di S. Pier di Massa, date in luce da D. Francesco Velez e Bonanno. Tomo primo. In Palermo per Pietro d'Isola 1654: *in* 24. — *Tomo II. In Palermo per Giuseppe Bisagni* 1656. *in* 24.

Lelvagio. Poema Buccolico in lingua Siciliana del Dottor Giambattista Valeggio, Palermitano. In Palermo per Diego Buo 1660. *in* 4. Sind 75 Stanzen in ottava rima.

Il Battilo; poema Buccolico composto di quattro Egloghe, di Gio. Battista Basile (Gio. Battista del Giudice poeta Palermitano) Palermo per Pietro Coppola 1686. *in* 12.

S*imone de Rau e Requesens, Palermitano,* einer der besten Sicilianischen Dichter des XVII Jarhunderts, hat zwei *Canzonieri* verfasst, einen in gutem Italiänisch, den andern in Sicilianischer Mundart, der erst nach seinem Tode in Druk erschien, nämlich zuerst *in Venezia per li Giunti* 1672. *in* 8. und dann *in Napoli per il Monaco* 1690. *in* 12.

L'Eneidi di Virgiliu, Sicilianu, di D. Tomasu Aversa, da Ammistrato in Sicilia Tomo I. In Palermo presso Niccolò Bua 1654. *in* 12. * enthält die ersten 4 Bücher. *Tomo II.* ebendas. 1657. *in* 12. * enthält die 4 folgenden Bücher *Tom. III.* ebendas. 1660. *in* 12. enthält die 4 lezten Bücher. Von diesem Verfasser befinden sich auch *Canzoni* im zweiten Theil des *Tomo II.* der *Muse Siciliane.*

Piramo e Tisbe. Idillio. In Palermo per Giambatista Maringo 1517. *in* 8.

La notte di Palermo. Prima Commedia in lingua Sicil. (*in versi*). *In Palermo per Decio Cirillo* 1638. *in* 8.

La Lira a due corde, Sonetti e Canzoni Siciliani di Melchiorre Lomè. In Palermo per Vincenzo Toscano 1722. *in* 8. Des Verf. warer Name ist *Michele Romeo, Marsalesè.*

Siculorum Proverbiorum Sicularumque Cantionum Latina Traductio. Messanae 1744, *in* 8. Sicilianische Oktaven mit unterstehender lat. Uebersezung im eleg. Silbenmasse. Die ersten 60 Stanzen haben die Ueberschrift *Siculorum Proverbiorum Liber Unicus.* Dann folgt *Sicular-Cantionum Select. Liber primus*, davon sind aber in unserm mangelhaften Exemplar nur 10 Stanzen vorhanden, das übrige fehlt.

Scelta di Canzoni Siciliane, raccolta per opera di Vincenzo Blasi e Gambacorta Palermo 1753. *in* 4. In dieser Samlung befinden sich Stanzen von *Simone Rau*; und den Sicilianischen Gedichten ist eine lateinische Uebersezung beigefügt.

Elementi della dottrina cristiana esposti in

lingua Siciliana, ad uso della diocesi di Monreale. In Monreale. in 12. — Die zweite Ausgabe *, die der Verf. vor sich hat, ist ebendaselbst 1767. *in* 8. gedrukt.

* *Nuova Scelta di Rime Siciliane, illustrata colle note a comodo degl' Italiani. Tomi II. Palermo* 1770. *in* 8. Der Herausgeber dieser Samlung, welche *Stanze Siciliane* von 88 Verfassern enthält, heist *Gaetano M. Bentivenga.* Die meisten sind schon früher anderswo abgedrukt worden; nur 300 Stanzen erscheinen hier zum erstenmal. Dem ersten Theil ist ein *Saggio generale sopra la lingua Siciliana* vorgesezt. Im zweiten Theile befinden sich auch einige Gedichte in terza rima scherzhaften Inhalts.

* *Poesie Siciliane dell' Abate Giovanni Meli, pubblico professore di chimica nella reg. Accademia degli Studj di Palermo. Palermo* 1787. *Edizione riveduta dell' autore ed arricchita di Note per gl' Italiani. Tomi V. in* 8. Wenn wir nicht irren, so ist die erste Ausgabe dieser Gedichte in den siebziger Jaren des verflossenen Jarhunderts erschienen. *Tomo I. La Buccolica*, oder 4 *Egloghe* über die vier Jarszeiten, einige *Idillj* und eine *Egloga pescatoria;* ferner eine freie Uebersezung des Horazischen

Beatus ille etc., *Anacreontici* und *Canzunetti*, und *Don Chisciotti* eine *Cantata.* — *Tomo II.* Fünf *Satire* unter folgenden Titeln, *Lu tempiu di la fortuna; La Moda; La Letteratura; La Villeggiatura; Lu Cafeaos* (Caffehaus); ferner: fünf *Capituli Bernischi*, einige *Canzuni;* ein *Ditirammu;* und *Romanzi filosofici circa l'origini di lu Munnu*, berneskes Gedicht von 66 Stanzen in ottava rima. — *Tomo III.* und *IV. Don Chisciotti e Sanciu Panza.* Ein komisches Heldengedicht von XII Gesängen in ottava rima. — *Tomo V. la Fata galanti. Poema Berniscu di ottu canti*, in ottava rima. Der Dichter schrieb dis Gedicht als er 19 Jare alt war; es wurde zuerst 1759, dann 1761, und 1769, sehr felerhaft gedrukt. Die lezte Ausgabe in dieser Samlung ist die richtigste. Der Verfasser dieser Poesien lebt noch jezt, und vor einiger Zeit ward eine neue Ausgabe seiner sämtlichen Gedichte angekündigt, von der wir nicht wissen, ob sie bereits erschienen ist.

XIX. In der Venezianischen Mundart.

La Bizarria di Pantalone, Commedia di Francesco Galtici. Venezia per Gio. Batista Combi 1624. *in* 12. *c. in Prose.*

Pescatorie, di Andrea Calmo Veneziano. Venezia per Gio. Bertacagno al Segno di San Mosè 1553. *in* 8. Sie wurden späterhin nebst andern Gedichten aufs neue gedrukt unter folgendem veränderten Titel:

* *Le Bizzarrie faconde ed ingegniose Rime e Pescatorie, nelle quali si contengono Sonetti e Stanze, Capitoli, Madrigali, Epitaffi, Desperate e Canzoni, e il Comento di due Sonetti del Petrarca in antiqua materna (veneziana) lingua. Venezia per Ventura di Salvador* 1583. *in* 8.

Egloghe pastorali, giocose, moderne, e facetissime, sotto bellissimi concetti, in nuovo sdrucciolo, in lingua materna, di Andrea Calmo Veneziano. In Trevigi per Fabrizio Zanetti 1600. *in* 8. Der *Egloghe* sind vier; jede derselben ist als eine kleine Komödie zu betrachten. Es treten in ihnen merere Personen auf, und jede *Egloga* hat ihren eigenen Prolog. Jede ist in Akte geteilt, die in der ersten Egloghe genant sind, in den andern Akte und Scenen. Es wird in ihnen Venezianisch, Paduanisch, Bergamaskisch, Dalmatisch, Italiänisch u. s. w. durch einander gesprochen.

Fiorina, *Com. facetissima, giocosa, e piena di piacevole allegrezza in lingua Veneziana* (*in prosa*), *di Andrea Calmo Venez. Vinegia per Stefano di Alessi* 1552. *in* 8. — das. *per Gio. Battista Bertacagno* 1553. *in* 8. — das. *per Domenico de' Farri*, 1561. *in* 8. — das. *per Gio. Bonadio* 1565 *in* 8. — und *Trevigi*, *per Fabrizio Zanetti*, 1600. *in* 8.

Lo Pozione. Com. facetisstma e dilettevole in diverse lingue ridotta (in prosa und in 4 Akten, jeder blos von einer Scene(, *di Andrea Calmo Venez. Venezia per Stefano di Alessi* 1552. *in* 12. und 1561. *in* 8. — das. *per Domen. de' Farri* 1560. *in* 8. — und in *Trevigi per Fabrizio Zanetti* 1600. *in* 8.

La Saltuzza. Com. di Andrea Calmo, Venez. Venezia per Stefano di Alessi 1551. *in* 8. — *Trevigi per Fabrizio Zanetti* 1600. *in* 8. (in prosa in fünf Akten).

La Spagnolas. Comedia di Scarpello *Bergamasco in diverse lingue de' Personaggi*, *di Andrea Calmo*, *Venez. Venezia per Stefano e Battista Cognati* 1549. *in* 8. — und das. *per Stefano di Alessi* 1555. *in* 8. — und das. *per Domenico de' Farri* 1561. *in* 8. — und das. *appresso Andrea Ravenoldo e Giannolino Baruzzo*

1566. *in* 8. * (Diese Ausgabe hat Allacci in seiner Dramaturgie nicht angefürt). — und das. *per Domenico Cavalcaluppo* 1588. *in* 8. — und in *Trevigi per Fabbrizio Zanetti*, 1600. *in* 8. (in Prose in fünf Akten, jeder nur von einer Scene. Es werden hier, wie in den *Egloghe*, merere Sprachen und Mundarten durch einander gesprochen).

Il Travaglia. Com. nuovamente venuta in luce molto piacevole e di varie lingue adornata, sotto bellissima invenzione, al modo che la fo presentada dall autore nella città di Vinegia etc. di Andr. Calmo, Venez. Venezia per Stefano di Alessi 1556. *in* 8. — das. *per Domenico Farri* 1561. *in* 8. — und in *Trevigi per Fabrizizio Zanetti* 1601. *in* 8. (in prose in fünf Akten).

In der Samlung von Gedichten, welche, bei Gelegenheit des Sieges der Christen über die Türken, *in Venezia per Giorgio Angelieri* 1572. gedrukt worden, finden sich einige *Canzoni in lingua Veneziana di Giambattista Maganza, di Magagnò, e d'altri.*

Naspo Bizaro con la Zonta del Lamento, ch'el fa per averse pentio, de aver sposao Cate Bionda Biriota. In Venezia appresso

Michele Bonibelli 1595. *in* 12. Das Ganze besteht aus 4 Gesängen in Ottavarima und einem *Capitolo in terzarima* betitelt *il Lamento.* Der Verf, hies *Alessandro Caravia.* Das Werk wird aufs neue gedrukt *per Gio. Antonio Remondini in Venezia ed in Bassano* one Jarzal *in* 12. * mit einem Zueignungsschreiben in Venezianischer Prose an den *Molto Magnifico M. Antonio dalla Vecchia*, von dem Verf. des Gedichts.

Delle Rime piacevoli di diversi autori raccolte da M. Modesto Pino e intitolate la Caravana, Parte prima etc. In Venezia appresso Domenico Imberti 1602. *in* 12. In dieser Samlung befindet sich auch der erste Gesang des *Orlando Furioso* in Venezianischer Mundart.

La Veneziana. Com. dedicada al molto illustre Sig. Domenico Feti, depentor celeberr. di Cocalin de' Cocalini (Giambatista Andreini). Venezia per Alessandro Polo, 1619. *in* 8.

Schiribizzi giocosi e burleschi in lingua Veneziana del gran Pescator di Dorso Duro. Parte prima. In Venezia per Giacomo Zini, *in* 12. one Jarzal.

Merere *Poesie in lingua Veneziana di Angelo Ingegneri* finden sich in der dritten Auf-

lage seiner Gedichte *Bergamo per Comino Ventura* 1604. *in* 4.

La Strazzosa, Canzone di Maffeo Veniero Pavia per gli Eredi di Geronimo Bartoli 1595. *in* 8. Diese *Canzone* nebst mereren andern Gedichten in Venezianischer Mundart von ihm finden sich auch in der folgenden Samlung von Gedichten.

Versi alla Veneziana, zoè Canzon, Satire, Lettere amorose, Matinae, Canzonette in Aieri moderni, ed altre cose belle, Opera del Sig. Anzolo Inzegneri e d'altri bellissimi Spiriti. Vicenza per il Brescia 1613. *in* 12. — und ebendas. *per Angelo Salvadori* 1617. *in* 12. Diese Samlung enthält die venezianizchen Gedichte des *Ingegneri* und *Venieri.* Zu dieser Samlung gab derselbe Buchdruker 1619. noch einen Nachtrag *in* 12. unter dem Titel: *Aggiunta ai Versi alla Veneziana di bellissime poesie, raccolti per il Sig. Remigio Romano.*

Canzoni in lingua Venziana di Paolo Britti, Cieco, da Venezia. Venezia per il Righettini, und *Trevigi* 1920.

* *Le tre mascherate de' tre amanti scherniti, Com. di Paulo Veraldo Romano, In Venezia presso Angelo Salvadoré* 1621. *in* 12. Mit ei-

nem Prolog in Napolitanischer Mundart von *Coviello* gesprochen. In der Komödie selbst treten die vier Masken auf.

Gio. Francesco Businelli hat viel in Venezianischer Mundart gedichtet; aber nur weniges ist gedrukt, das meiste ist nur handschriftlich vorhanden.

Giulio Cesare Bona, *Veneziano* unter dem Namen *Gnesio Basapope*, hat merere kleine Gedichte in dieser Mundart geschrieben und nach und nach in Druk gegeben; sie haben nachstehende Titel: *Le Stringhe dell' Accademico unito; La Chebba de' Matti; Etica morale e giocosa; La scuola del mal Governo; gli Schiribizzi del Genio; Le miserie del Mondo; Le infelicità umane; Il Trionfo dell' oro; I Malanni dell' uomo; I Contramalanni; L'imbizzarrito; Il Malenconico.* Alle diese kleinen Gedichte sind in Venedig, teils bei *Giacomo Batti*, teils bei *Pier Jacopo Zamboni*, zum Teil 1660, und zum Teil 1661, und in den folgenden Jaren *in* 12. gedrukt worden.

La Carta del Navigar pittoresco, Dialogo tra un Senator Veneziano deletante e un professor di Pittura, sotto nome di Eccellenza e de Compare, comparti in oto Venti etc: Opera

de Marco Boschini, con gli argomenti del Volonteroso, Accademico Delfico. In Venezia per li Baba 1660. *in* 4.

Il Vespajo Stuzzicato, *Satire Veneziane di Dario Varotari. Venezia* 1671, *presso Pietro Antonio Zambani. in* 12.

Il Ligamatti, cioè Raccolte morali in lingua Venceziana, estese in Quaderni, di Don Domenico Balbi etc. In Venezia, appresso Ste*fano Carti* 1675. *in* 12.

Il Castigamatti, Opera morale, Quaderni in lingua Veneziana, di Don Domenico Balbi, ove si contengono naturali evangeliche, apostoliche e sante sferzate al pazzo peccatore, affine che acquisti senno e ragione, di non più offendere la divina Maestade con perdizione dell' anima sua. (Capitoli X. in Ottava rima) *In Venezia appresso* Ste*fano Curti* 1683 und 1695. *in* 12.

Il Goffredo del Tasso cantà alla Barcariola, del Dott. Tommaso Mondini. kam zuerst in Venedig 1591 *presso il Lovisa* in einzelnen Gesängen heraus, dann zusammen zum erstenmal *Venezia per il Lovisa* 1693. *in* 4. — und ebendas. 1704. bei dems *in* 4 — und abermals 1728. *in* 4. — und ebendas. *per Gerolemo Dori-*

gnoni 1771. *Vol. II. in* 12. — und zulezt ebendas. *a spese della Società* 1790. *Vol. II. in* 12. *

* *Venezia in Cuna co le novizze liberae, Solfe Eroicomiche di Ersace Beldati.* I*n Trevigi* 1701. *Per Gasparo Pianta e Compagno.* (Gedicht in VII Gesängen in ottava rime).

Il Mondo Traditor, con un. esortazion a Putte, Donzelle, a lasciar le vanità terrene, e a entrar nella religion. Operetta composta dall' eccellentissimo Missier Pietro Caurlini Cittadino Veneto; in lingua Veneziana. In Venezia per Domenico Lovisa 1717. *in* 12.

Traduzion dal Toscan in Lengua Veneziana de Bertoldo, Bertoldin e Cacassenno, con i Argomenti, Alegorie, Spiegazion de le Parole e frase Veneziane, che no fussé capie in ogni logo, stampae in sto caratere. Divertimento autunal de I. P. Dedicà ai so boni Amici (con molte fig. in rame). *In Padoa* 1747. *per Zanbatista Conzati. Tomi III. in* 8. (mit dem ital. Original zur Seite).

Unter den Dramatischen Schriftstellern, die sich dieser Mundart in ihren Werken bedient haben, ist *Goldoni* einer der vorzüglichsten und fruchtbarsten. In der * *Collezione completa delle*

Commedie del Sig. Carlo Goldoni, Livorno presso Tommaso Masi e Comp. 1788 — 1793. welche in XXXI Bänden in 8. 123 Schauspiele in Prose und Versen enthält, sind ungefär 60, in welchen diese Mundart vorkomt, einige sind ganz in der gemeinen Volkssprache von *Venedig* und *Chiozza* geschrieben. Man findet sie in den folgenden: *La Madre Amorosa*, 1744. — *il Teatro comico; il Servitore di due padroni; l'Erede fortunata*, 1749. — *La famiglia dell' antiquario; il Bugiardo; la finta Ammalata; l'adulatore; le Femmine puntigliose; il Cavaliere di buon gusto; il Giuocatore*, 1750. — *Il Tutore; l'Amante militare*, 1751. — *L'Avvocato Veneziano; il Feudatario; la Serva amorosa; la Figlia ubbidiente, la Moglie saggia; i puntigli domestici*, 1752. — *La Donna di Garbo; le Donne curiose; la Donna di testa debole, o la Vedova infatuata*, 1753. — *Il Vecchio bizarro; la Cameriera brillante*, 1754. — *Il Geloso avaro; le Donne di Casa soa; le Massere*, 1755. — *Il Campiello*, 1756. — *I pettegolezzi delle Donne; il Frappatore; l'Ingognita; il Contrattempo*, o sia *il Chiacchierone imprudente; la Castalda*, 1757 — *L'Uomo di Mondo; la Vedova scaltra; le Morbinose*, 1758. — *I Morbinosi*, 1759. — *I Rusteghi; le Baruffe*

Chiozzotte, 1760. — *La buona Madre; Sior Todero Brontolon*, o sia *il Vecchio fastidioso; la Casa nova*, 1761. — *Una delle ultime sere del Carnevale*, 1762. — *Gli Amanti timidi*, o sia *l'Imbroglio de' due ritratti; Chi la fa l'aspetta*, o sia *la Burla vendicata*, 1766. — *Il Poeta fanatico*, 1770. — *Il Prodigo; l'Amor paterno*, o sia *la Donna riconoscente; il Raggiratore; l'Impostore, la Banca rotta*, o sia *il Mercante fallito; le Donne gelose; l'Uomo prudente; i due Gemelli Veneziani, la Putta onorata; la buona Moglie;* il buon *Compatriotto* (bei denen das Jar ihrer ersten Auffürung nicht bemerkt ist).

Auch *Carlo Gozzi* hat sich in seinen meisten dramatischen Werken dieser Mundart bedient; nicht nur in seinen zehn *Fiabe* oder dramatisirten Märchen: *Le tre Melarance; il Corvo; Turandot*, 1761. — *Il Re Cervo; La Donna Serpente*, 1762. — *La Zobeide*, 1763. — *Il Mostro Turchino; i pitochi fortunati*, 1764. — *L'Augellino belverde; il Re de' Genj*, o sia *la Serva fedele* 1765, sondern auch in nachstehenden andern Dramen; *Il Cavaliere amico*, o sia *il Trionfo dell' Amicizia*, *Tragicommedia* 1762; *il pubblico Secreto*, Drama 1769; *la punizione del precipizio* (one Bemerkung des Jares wo es zuerst aufgefürt worden); *le*

due notti affannose, o sia *gl' Inganni della immaginazione*, Tragicommedia, 1771; *la Principessa Filosofa*, o sia *il Contravveleno*, 1772; *i due Fratelli nimici*, Tragicommedia. S. die * *Opere del Carlo Gozzi*, *Tom. I — VI. Venezia per il Colombani* 1772. *in* 8. *Tom. VII* und *VIII. Firenze* 1774. *in* 8.

* Raccolta *universale delle Opere di Giorgio Baffo*, *Veneto. Tomi IV. in* 8. *Cosmopoli* (*Genova*) 1789. Diese Gedichte sind eben so wizig und gewandt in Behandlung, als schmuzig von Inhalt. Es gibt schon einige frühere Ausgaben derselben. Diese ist die volständigste.

XX. In der Veronesischen Mundart.

Bizzarrie di Lorenzo Attinuzzi, Veronese.

*   *   *

Die Literatur der italiänischen Mundarten enthält, nach dem obigen Verzeichnisse, an Uebersezungen: zwei von der *Iliade* des *Homer*, nämlich eine Lombardische, und eine (unvolständige) Napolitanische, siehe oben unter *no. VIII* und *no. XI*; — eine Napolitanische von der *Batrachomiomachie* des *Homer* s. no. XI; — drei von der

Aeneide des *Virgil*, nämlich eine Napolitanische, eine Sicilianische, und eine Venezianische, siehe *no. XI. XVIII.* und *XIX;* — eine (ungedrukte) von den *Metamorfosen* des *Ovid*, siehe *no. I;* — eine Napolitanische von den Fabeln des *Phaedrus*, siehe *no. XI.;* — sechs von dem *Orlando Furioso* des *Ariosto*, unter denen aber nur eine, die *Bergamasker*, volständig ist, siehe *no. I;* die übrigen sind blos Versuche die mit dem ersten Gesange aufgehört haben; als die (ungedrukte) Bologneser, siehe no. II; die Genovesische, s. no. VII; zwei Paduanische, eine welche den ersten Gesang, die andere welche die ersten drei Gesänge enthält, siehe *no. XII;* die Venezianische, s. no. XIX. Auch in der Furlanischen oder Friulischen Mundart ist der erste Gesang als Mscpt. in der Trevisanischen Bibliotek zu Venedig vorhanden (s. *Mazzucchelli Scrittori d'Italia Tom. I. Par. II. p.* 1079.). — Dagegen sind vorhanden neun Uebersezungen der *Jerusalemme liberata* des *Tasso*, von denen *acht* volständig sind, nämlich; eine Bergamasker, s. *no. I;* eine Bologneser, s. *no. II;* eine Calabresische, s. no. III; eine Genuesische, s. no. VII; eine Milanesische, s. no. IX, eine Napolitanische, s. no. XI;

eine Peruginische, aber nur von den zwei ersten Gesängen. und ungedrukt, s. no. XIII; eine Venezianische, s. *no. XIX;* und eine Bellunesische, welche *Serassi* hinter dem Leben des *Torquato Tasso* unter folgendem Titel anfürt: *La Gerusalem liberada del Tasso, portada in lengua rustega Belunes, da Barba Sep Cornulo dit dal Piai, e spartida in tre libri. Libro prin. In Belun* 1782, *da Simon Tis, in* 12. — Zwei vom *Pastor fido* des *Guarini*, eine Bergamasker s. no. I, und eine Napolitanische, s. no. XI. und eine Uebersezung der *Secchia rapita* des *Alessandro Tassoni* in der Bolognesischen Mundart. Beim ersten Anblik scheint es befremdend, dass die Uebersezungen des *Orlando furioso* in die Mundarten kein rechtes Gedeihen finden wollen, da derselbe doch zur Unterhaltung für das Volk weit mer geeignet ist, als die weit ernstere, höhere gestimmte *Gerusalemme liberata.* Es ist hier nicht der Ort der Ursache dieser Erscheinung nachzuforschen; aber man wird sie leicht finden, wenn man erwegt, dass die mundartischen Uebersezungen eigentlich blos Travestirungen, Umkleidungen in ein komisches Gewand, sind, wozu sich das Ernste und Edlere weit besser schikt, als das was schon an sich einen scherzhaften,

travestirenden Ton hat, wie der *Orlando furioso.*

B. Sprachlehren und Wörterbücher.

An Büchern dieser Art ist die Litteratur der italiänischen Mundarten verhältnismässig nur arm, und ärmer als man nach der fleissigen praktischen Bearbeitung derselben erwarten solte. Von Sprachlehren sind uns nur folgende bekant:

Dante Alighieri's Traktat *De vulgari Eloquio* und des *Trissino* italiänischer Uebersezung: *De la volgare eloquenzia; Vicenza per Tolomeo Janiculo da Bressa,* 1529. *in fogl.* ist das erste Werk in welchem von den italiänischen Mundarten gehandelt wird.

Varon Milanes della Lengua da Milan, ovvero Priscian da Milan de la Parnonzia Milanesa. In Milano per Gio. Jacomo Como, libraro 1606. *in* 8. — und aufs neue daselbst *per Giuseppe Marelli* 1750. *in* 8. Mit Laune geschrieben, aber man wünscht es volständiger und befriedigender.

* *Del Dialetto Napoletano (Opera dell' Abate Ferdinando Galiani) Napoli* 1779, *per Vincenzo Mazzola — Vocola, in* 8. Ein in seiner Art musterhaftes Werk, das, neben den gram-

matischen Regeln seiner Mundart, auch eine historisch-kritische Darstellung ihrer almälichen Ausbildung und ihrer Literatur enthält.

* *Maurizio Pipino, Medico, Grammatica Piemontese. Turino nella reale Stamparia* 1783. *in* 8. enthält auch Briefe und andere Aufsäze und sprichwörtliche Redensarten in dieser Mundart. Diese Sprachlehre ist der königl. Princessin Maria Adelaide Clotilda Saverie von Frankreich, Princessin von Piemont, zugeeignet, für welche sie auch von dem Verf. geschrieben worden.

Kurze Andeutungen der Regeln der Sicilianischen Mundart findet man: vor dem ersten Theile der *Muse Siciliane*, ferner vor dem ersten Theile der *Nuova Scelta di Rime Siciliane*, und vor dem ersten Theile der *Poesie dell' abate Meli;* so auch von der Genovesischen Mundart, in Betref der Aussprache, vor der *Çittara Zeneize.*

L'eccellenza della lingua Napoletana con la maggioranza alla Toscana. Problema del Sig. Partenio Tosco, Accademico Lunatico. Dieses dem Titel nach viel versprechende Büchlein erschien zuerst gegen Ende des XVII. Jarhunderts, und wurde dan von *Raffaele Ges-*

sari 1754. aufs neue gedrukt. Es enthält eigentlich ein übertriebenes Lob des Napolit. Dialekts auf Kosten des Toskanischen, und ist höchst unbedeutend. Man findet es auch dem zweiten Teile des Galianischen *Vocabolario Napoletano* angehängt.

Von Mundartischen Wörterbüchern sind uns folgende bekant:

Cronoprostasi Felsinea; ovvero le Saturnali vindicie del parlar Bolognese e Lombardo. Discorso di Ovidio Montalbani. Bologna pel Monti 1652. *in* 4.

Dialogia, ovvero delle cagioni e della naturalezza del parlare, e specialmente del più antico e del più vero di Bologna Discorso di Ovidio Montalbani. Bologna pel Zenero 1652. *in* 4.

* *Vocabolista Bolognese, nel quale con recondite historie e curiose erudizioni il Parlare più antico della Madre degli Studj, come Madre lingua d'Italia, chiaramente si dimostra lodevolissimo, da cui non poco giovamento più stimata favella etc. del Sig. Gio. Antonio Bumaldi Bolognese. In Bologna per Giacomo Monti* 1660. *in* 12. eigentlich ein etimologisches Werkchen, in welchem merere Wörter

und Redensarten Ursprung und Bedeutung erklärt wird; im Ganzen unbedeutend. Erklärungen von Wörtern und Redensarten dieses Dialekts findet man hinter der Bolognesischen Uebersezung des *Bertoldo*, *Bertoldino* und *Cacasenno*, desgleichen hinter der Uebersezung des *Goffredo del Tasso*, dessen lezte Hälfte noch ungedrukt ist, siehe no. II.

Vocabolario Bresciano, *combilato dal Sig. Paolo Gagliardi*; ist uns blos dem Namen nach bekant, wie es in der Vorrede der unten vorkommenden *Raccolta di Voci Romane* eingefürt wird.

* *Vocabolario delle Parole del dialetto Napolitano, che più si scostano dal Toscano, (opera postuma del abate Ferdinando Galiani) aumentato da Fr. Mazzarella Farao; ed aggiuntovi l'Eccellenza della lingua napolitana di Partenio Tosco. Napoli 1789. presso Giuseppe-Maria Porcelli. Tomi II. in 12.* Dieses schäzbare wenn auch noch grösserer Volständigkeit fähige Wörterbuch kam erst nach dem Tode des Verf. heraus, und macht den 26. und 27. *Tomo* der *Collezione di tutti li poeti in lingua Napoletana etc.* aus. Erklärungen Napolitanischer Wörter und Redensarten finden sich unter des *Fasano* Uebersezung der *Gerusalemme*

liber., hinter der Uebersezung des *Virgilio* von *Sitillo*, und unter dem *Sonetti* des *Niccolo Capasso*, siehe *no. XI.*

Dizionario di Voci Piemontesi, di Maurizio Pipino Medico Torinese; ist uns gleichfals blos dem Titel nach, aus der *Gramatica Piemontese* desselben Verfassers bekant, so wie das weit ältere von *Michele Vopisco*, welches bereits 1574 im Druk erschienen sein sol.

* *Raccolta di Voci Romane e Marchiane poste per ordine di Alfabeto con le Toscane corrispondenti, per facilitare a ciascuno lo studio delle lingue. Osimo per Domenicantonio Quercetti* 1768. *in* 8. Der Verf. sagt zwar in der Vorrede er habe seine *Raccolta* nach dem Muster der kurz vorher erschienenen *Vocabolarj Bresciano e Siciliano* zusammengetragen, aber sie ist ser nachlässig und unvolständig. Erklärungen römischer Wörter und Redensarten finden sich einige in der *Vita di Cola di Rienzo;* desgleichen in dem Gedichte *Meo Patacca;* und das oben unter *no. XV.* angefürte handschriftliche Gedicht in dieser Mundart *La Libertà Romana acquistata e defesa*, *de Benedetto Miccheli*, nebst dessen *Povesie in lengua Romanesca* sind reichlich damit versehen.

Von der Sardischen Mundart hat *Matteo Madao* in seinem *Saggio d'un Opera intitolata: Il ripulimento della lingua Sarda etc.* bereits 1782 ein Wörterbuch angekündigt, (s. unter *no. XVII.*) wo er sagt, dass die aus dem Griechischen stammenden Wörter dieser Mundart etwa 3000, und die aus dem Lateinischen stammenden ungefär 14000 betragen. Ob dieses Wörterbuch erschienen ist, haben wir nicht erfaren können.

Vocabolario Siciliano, del P. Michele del Bono, Gesuita di Palermo. 1751. kennen wir blos dem Namen nach; es ist unvolständig, und nicht zu vergleichen mit dem folgenden:

* *Il Turamino, ovvero del Parlare e dello Scrivere Sanese, del Cavalier Scipione Bargagli. Siena per Florimi*, 1602. *in* 4. Ist selten.

Vocabolario delle Opere di Santa Catarina e della lingua Sanese, di Girolamo Gigli, Sanese. One Titelblat und Ende. Durchgängig eines beissenden satirischen Tones gegen die Florentinische Sprachtirannei: daher es auf Ansuchen des Florentinischen Hofes in Rom verboten, und nur bis pag. 312. gedrukt wurde. Volständig findet man es in der Collezione delle Opere edite ed inedite di Girolamo Gigli, *All' Aja* 1797. *e si vende in Siena presso Vincenzo Pazzi-*

ni Carli e Figli in 8. im zweiten Bande *. Derselbe enthält nicht nur das Wörterbuch, sondern auch eine ausfürliche Darstellung der Eigentümlichkeiten der Sanesischen Mundart, nebst einer Vergleichung der verschiedenen Dialekte der Toscanischen Städte. Es ist eines der besten und lehrreichsten Werke in seiner Art.

Dizionario Toscano di Andrea Politi; Compendio del Vocabolario della Crusca, con la nota di tutte le differenze di lingua, che sono tra questi due Popoli Fiorentino e Senese, Roma pel Ruffinelli 1604. *in* 8. *E con la giunta di assaissime Voci, Venezia pel Guerigli* 1615. *in* 8. — und ebendas. *appresso Michel Miloco* 1665. *in* 8. *

Vocabolario Siciliano Etimologico, Italiano e Latino, dell' Abbate Michele Pasqualino da Palermo, Nobile Barese Palermo dalla Reale stamperia. Tomi V. in 4. 1785 — 1795. Das volständigste unter allen Wörterbüchern, die bis jezt in einer der italiänischen Mundarten vorhanden sind. Ausserdem findet man Erklärungen Sicilianischer Wörter und Redensarten im ersten Theile der *Muse Siciliane*, in der *Nuova Scelta di Rime Siciliane*, und in den *Poesie Siciliane dell' Abate Meli*, s. no. XVIII.

In der Uebersezung des *Goffredo di Tasso* in die Bergamasker Mundart, finden sich die

nöthigen Erklärungen der Wörter und Redensarten unter jeder Seite.

Von der Venezianischen Mundart gibt es noch kein Wörterbuch, so ser sie wegen ihres Reichtums an fremden Wörtern, eines zu besizeu vor vielen andern verdiente. Erklärungen ihrer Wörter und Redensarten findet man in der Venezianischen Uebersezung des *Bertoldo, Bertoldino* und *Cacasenno*, desgleichen in einigen Ausgaben der Goldonischen Komödien.

Disporti Accademici di Agustino Lampugnani. Milano dal Monza 1653. *in* 8. Enthält einen kleinen Traktat über die Dialekte oder Idiotismen einiger Städte Italiens.

In dem Werke des *Giulio Cesare Becelli*: *Della novella Poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della Poesia Italiana, Libri Tre. In Verona per Dionigio Romanzini*, 1732. *in* 4. findet man Bemerkungen über die Gedichte in den verschiedenen Mundarten durch Beispiele erläutert.

DRUKFEHLER,

welche sich in dem Aufsaze über die Mundarten eingeschlichen haben.

Seite	Zeil	lies:
222.	9.	Ladinischen.
	— 10.	— *antiquissm.*
	— 20.	— dieser.
266.	— 11.	— Sie.
	— 18.	— Florentiner.
275.	— 24.	— Graziano.
277.	— 6.	— *commedie.*
	— 14.	— Don Pasquale.
282.	— 17.	— βαλανος.
286.	— 1.	— spricht.
295.	— 3. v. u.	*janadattica.*
296.	— 8.	— *Tancia.*
311.	— 1.	— *der.*
338.	— 17.	— Michele.
343.	— 11.	— *serbiri* und *serbir,*
351.	— 12.	— *gelsi,*
	— 15.	— im. Jahr 1779.
364.	— 4. v. u.	brera.
369.	— 2.	— *tenetemi.*
372.	— 2. v. u.	*mia cara.*
373.	— 8.	— Due fem-
397.	— 8.	— *in lingua.*
409.	— 5.	— *versi sciolti sdruccioli.*
410.	— 1.	— *del Tasso.*
411.	— 17.	— *intrighi.*

Seite	Zeil		lies:
412.	6. v. u.	lies:	*voria che.*
417.	— 12.	—	*innamorè.*
423.	— 7. v. u.	—	einen Lombardischen.
426.	— 1.	—	geschrieben.
	— 7.	—	*impazzi ;*
	— 8.	—	*Stramaladetta.*
	— 7. v. u.	—	*vegnù ,*
427.	— 6. v. u.	—	Z. B. der.
435.	— 11,	—	*accorgiò.*
437.	— 7.	—	l'altro ;
439.	— 2.	—	dimin.
	— 10.	—	dimorebbero.
440.	— 6.	—	*pascit.*
443.	— 4.5.	—	alla casereccia.
	— 3. v. u.	—	dabbene ;
448.	— 17.	—	vergine ;

Wo ein i statt des Punktes einen Strich erhalten hat, und wo die Trennung der Silben am Ende einer Zeile nicht der Rechtschreibung gemäs geschehen ist, wird der des Italienischen kundige Leser leicht selbst berichtigen.







